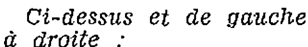
CAHIERS DU CINEMA









Ci-dessus et de gauche à droite :

Dans GUERRE ET PAIX (*War and Peace*), film *Ponti-de-Laurentiis - Paramount* en Technicolor et VistaVision tiré du chef-d'œuvre de Tolstoï se trouvent en tête d'une immense distribution HENRY FONDA (Pierre Bezoukhov), AUDREY HEPBURN (Natacha) et MEL FERRER (le Prince André) : tous trois incarnent les personnages du roman avec une inoubliable vérité. L'ampleur de la mise en scène de *King Vidor* — dûe autant au talent de son auteur qu'aux moyens dont il disposa — fait de ce film hors série la plus grandiose évocation de l'épopée napoléonienne que l'on ait jamais vue au cinéma.

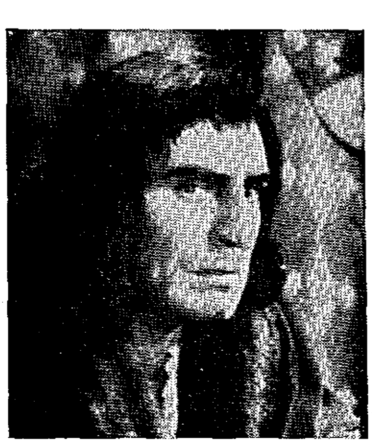


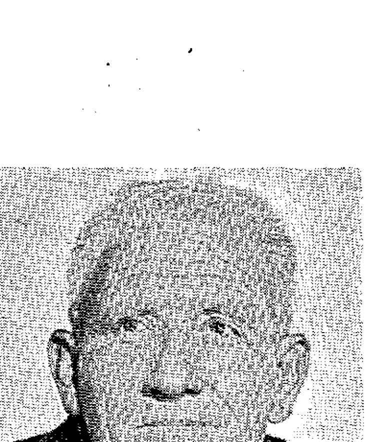
Ci-dessous et de droite à gauche :

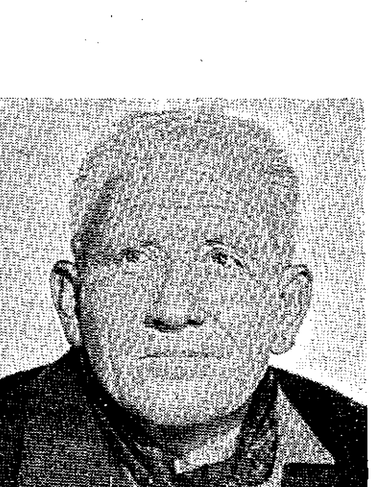
WILLIAM HOLDEN fait une brillante création dans UN MAGNIFIQUE SALAUD (*The Proud and the Profane*), film *Paramount* en VistaVision, mis en scène par *George Seaton.*

SPENCER TRACY est le héros de LA NEIGE EN DEUIL (*The Mountain*), film *Paramount* en Technicolor et VistaVision tiré du roman d'Henri Troyat, dont le metteur en scène *Edward Dmytryk* a filmé les extérieurs aux environs de Chamonix.

LAURENCE OLIVIER est le metteur en scène et le prodigieux interprète de RICHARD III d'après l'immortelle tragédie de William Shakespeare. C'est une production *London Film* en Technicolor et VistaVision, distribuée par *Paramount.*













Ci-dessus et de gauche à droite :

ROCK HUDSON, DOROTHY MALONE, LAUREN BACALL et ROBERT STACK sont les brillants interprètes de ECRIT SUR DU VENT (*Written on the Wind*), l'un des plus importants films dramatiques qu'*Universal* ait jamais produits. Cette production en Technicolor a été mise en scène par *Douglas Sirk*, l'auteur prestigieux du *Cri de la Victoire*, de *Capitaine Mystère*, du *Signe du Païen* et du *Secret Magnifique*.

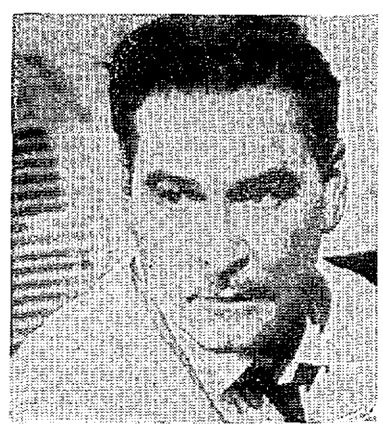


Ci-dessous et de droite à gauche :

ERROL FLYNN, le champion de l'aventure, CORNELL BORCHERS, l'émouvante interprète de *Ne dites jamais adieu* et NAT KING COLE, le célèbre chanteur américain sont réunis dans ISTAMBOUL, film *Universal* en CinémaScope et en Technicolor, mis en scène par *Joseph Pevney*. Le charme indicible du décor oriental, le « suspense » de l'intrigue policière et une touchante histoire d'amour font de ce film une œuvre de grande classe.











ANITA EKBERG

« Reine des Neiges », « Bombe atomique », « Tremblement de Terre », aucune image ne parait excessive pour célébrer le charme fascinant et l'exceptionnelle beauté d'Anita Ekberg. Appelée en 1951 à participer à un concours pour l'élection de Miss Suède, Anita triompha et obtint la récompense représentée par un voyage aux Etats-Unis. Elle découvrit ainsi Hollywood et Hollywood de son côté découvrit qu'elle n'était pas seulement un remarquable exemplaire de beauté scandinave mais qu'elle avait aussi du talent. Elle joua successivement dans *The Golden Blade*, *Blood Alley* et *Artistes et Modèles*. Elle venait enfin à peine d'achever le tournage de *Guerre et Paix* que deux grands rôles l'attendaient, celui de Salma, danseuse orientale, dans ZARAK LE VALEUREUX, et celui de l'aventurière Gina dans INTERPOL. Ces deux grandes réalisations *Columbia* qui passeront prochainement sur les écrans parisiens ont donné à Anita Ekberg la possibilité de démontrer la richesse de ses dons d'actrice, et l'ont placé parmi les toutes premières vedettes de Hollywood.

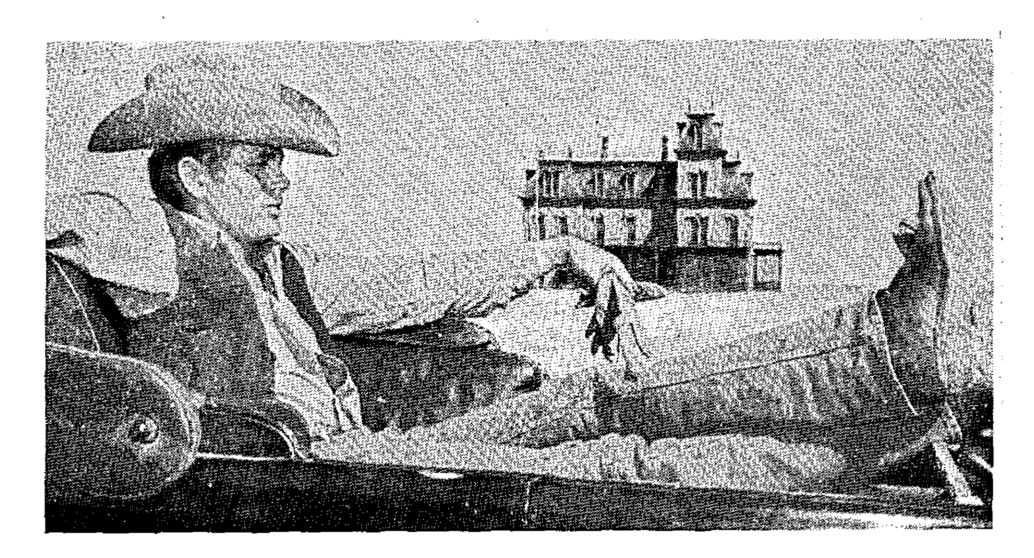


VICTOR MATURE

Colosse au visage viril et séduisant, Victor Mature a été l'inoubliable héros de films tels que *Samson et Dalila*, *L'Egyptien*, *La Tunique*, *Les Gladiateurs*, *Le Grand Chef*. Tout récemment le public parisien a pu l'admirer dans deux grandes réalisations *Columbia*, *La Charge des Tuniques Bleues* et *Safari*. Il semble avoir trouvé maintenant sa partenaire idéale dans la personne d'Anita Ekberg. La jeune vedette suédoise joue à ses côtés dans deux grands films *Columbia* qui sortiront bientôt en France : ZARAK LE VALEUREUX et INTERPOL. Dans ZARAK LE VALEUREUX Victor Mature campe un chef rebelle des prestigieux confins Indo-Afghans et Anita Ekberg tient le rôle de sa compagne, la danseuse Salma. Dans INTERPOL la fascinante danseuse orientale Salma se mue en aventurière. Elle devient la blonde et non moins fascinante Gina dont l'amour viendra récompenser Victor Mature au terme de la passionnante enquête qu'il mène contre de dangereux trafiquants internationaux.







Les acteurs, par leur présence, me persuadent à mon grand effroi, une fois de plus, que la majeure partie de ce que j'écris sur eux est faux. Faux, parce que j'écris avec un amour toujours égal à lui même (à présent que je le note, ceci devient faux à son tour), mais avec une force changeante et que cette force changeante ne sonne pas avec justesse au contact des acteurs, mais va se perdre dans cet amour qui jamais ne se contentera de cette force et qui du fait qu'il la contient, prétend protéger les acteurs.

Franz KAFKA.

CAHIERS DU CINEMA — NOEL 1956 — TOME XI. — N° 66

L'ACTEUR

Sommaire

*

Couverture : James Dean dans GIANT de George Stevens.
Couverture 4 : Brigitte Bardot dans ET DIEU CREA LA FEMME de Roger Vadim.

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma,
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

PORTRAIT DE L'ACTEUR EN JEUNE HOMME :

JAMES DEAN

par Nicholas Ray

Faut-il élever une statue de bronze à James Dean ?

Au commencement, il y avait le revolver.

Dans sa loge de la Warner, il gardait un Colt 45. Il y vivait aussi. Quand à l'âge de 22 ans il revint à Hollywood pour *A l'Est d'Eden*, tout ce que faisait Jimmy portait à croire qu'il n'avait aucune intention de *s'acclimater* à ce milieu. Il venait pour travailler ; il resterait lui-même. A l'intérieur du studio, il découvrit un sanctuaire d'acier et de béton, et, la nuit venue, il pouvait être seul dans ce royaume clos, vide. Le revolver était peut-être un symbole d'auto-défense, d'avertissement à autrui.

Il roulait en moto. Il y avait des jours où il ne se rasait pas. Il s'habillait n'importe comment, malproprement, ce qu'on interprétait invariablement *comme un acte de révolte*. Ce n'était pas entièrement vrai. En un sens, cela économise du temps, et Jim détestait en perdre. Cela économise aussi de l'argent. Voilà une raison simple que l'on ignore souvent. La plupart des jeunes acteurs sont pauvres : une chemise de cow-boy et des bluejeans comme tenue de travail, avant de devenir une mode, furent une manière de s'habiller rapidement et confortablement tout en compressant la note de blanchissage. De même, si Jimmy renonçait à se raser, *c'est qu'il avait quelque chose* de plus important à faire.

Comme le revolver, ces habitudes sont aussi des réactions d'autodéfense. Si l'on roule en moto, on voyage par ses propres moyens. Si l'on dort dans une loge de studio, on est dans une complète solitude. Il pouvait sortir, mais personne ne pouvait entrer. Il se refusait à observer les conventions sociales, la politesse, parce qu'elles supposent un déguisement. Il voulait rester nu. « *Etre un chic type* », disait-il un jour, « *nuit aux acteurs. Quand je vins pour la première fois à Hollywood, tout le monde était chic avec moi. Tout le monde pensait que j'étais un chic type. J'allai chez l'intendant et je mangeai et les gens étaient aimables et je pensais que c'était merveilleux. Je n'avais pas l'intention* de continuer à être un chic type — *et alors les gens devraient me respecter pour ce que je faisais, pour mon travail.* »

Le revolver protégeait donc ce monde de respect de soi-même. Puis, peu après que le tournage de *A l'Est d'Eden* fût terminé, il vint à sa loge et découvrit que le revolver avait disparu. Sans explication, quelqu'un l'avait enlevé. Il piqua une colère — mais ce n'était que le commencement. Quelques jours plus tard, les responsables du studio lui annoncèrent qu'il ne pouvait pas continuer à dormir dans sa loge. (En un sens, cela constitue presque une entorse aux règlements de sécurité, et la Warner avait souffert de deux ou trois incendies graves.) Il refusa de les croire jusqu'à ce que, cette nuit-là, on lui interdit de franchir la grille d'entrée.

Il y a des plaques portant noms et numéros sur les portes des bureaux de la Warner. Le lendemain Jimmy les enleva, les suspendit aux plafonds et aux fontaines, ou simplement les intervertit, causant une pagaïe générale. Puis il enfourcha sa moto, jurant de ne jamais faire un autre film dans un endroit pareil.

L'épisode du revolver, et ce qui suivit, n'était pas la première expérience que je fis de son caractère. Mais c'était alors la première fois que je me rendis compte de certains de ses besoins. Son expulsion de la loge avait rendu impossible tout climat de tolérance au studio ; comme un chat, il avait rôdé jusqu'à trouver son coin préféré. Puis on l'en avait chassé. Une blessure à l'orgueil d'un chat est chose sérieuse.

J'avais entendu pour la première fois le nom de Jimmy prononcé par quelqu'un qui le connaissait, quelques semaines auparavant, à un diner avec Elia Kazan et sa femme. Kazan, qui avait tourné ce jour-là, rentra tard chez lui et de mauvaise humeur. Il était cramoisi. Quand on demanda ce qui se passait, il marmonna quelque chose à propos de Jimmy Dean. Ce garçon était « *impossible* »...

Peu de temps après, alors que j'avais écrit la première esquisse de mon film, Kazan m'invita à voir un premier montage de *A l'Est d'Eden* dans l'auditorium de la Warner. Le compositeur, Leonard Rosenman, était là, improvisant au piano. Jimmy Dean était là, seul dans un coin ; nous échangeâmes à peine une parole. A ce moment, l'idée qu'il était l'acteur idéal pour mon film ne m'effleura même pas. Qu'il ait du talent ne faisait aucune doute, mais je respectais trop le talent de Kazan pour en tirer beaucoup de conclusions.

Lorsque je m'installai dans un bureau de la Warner, contigu à celui de Kazan, Jimmy entra et me demanda sur quel genre d'histoire j'étais en train de travailler. Je lui en exposai l'idée générale, l'ébauche ; il sembla s'y intéresser un peu, mais ne dit pas grand-chose. Un ou deux jours plus tard, il entra accompagné d'un solide jeune homme brun répondant au nom de Perry Lopez, et dont il avait fait la connaissance à New York. Il m'expliqua que Perry venait du quartier de Lexington Avenue. « *Vous devriez bavarder avec lui* », dit-il. « *Il pourrait peut-être vous donner certains renseignements.* »

Après quelques rencontres de ce genre, je décidai qu'il devait jouer Jim Stark.

Mais il fallait qu'il se décidât, lui aussi. Il ne s'agissait pas simplement de savoir si le rôle lui plaisait ou non. Après les frictions avec la Warner, ni lui ni le studio ne pouvaient être sûrs qu'il ferait jamais un autre film pour cette compagnie, tant il se souciait peu de son contrat. Aussi, après le succès de *A l'Est d'Eden*, agents et supporters s'empressèrent de le conseiller. Ce serait folie, lui disaient-ils, d'apparaître



James Dean et Nicholas Ray en compagnie de notre correspondant à Hollywood.

dans un film qui ne soit pas tiré d'un « bestseller », *adapté par* un scénariste à 3.000 dollars la semaine, mis en scène par Elia Kazan, George Stevens, John Huston ou William Wyler. Il n'était pas du genre de personne à prendre de tels conseils très au sérieux ; mais si grande était sa prudence qu'il ne pouvait manquer d'être troublé par un « succès ». Si, par certains côtés, il s'en réjouissait, ses *inquiétudes* en étaient aussi accrues.

Un soir nous eûmes une longue et vive discussion avec Shelley Winters sur le jeu et le spectacle. « *Je préférerais savoir comment prendre soin de moi-même* », dit Jimmy. Cette attitude se retrouvait dans sa manière de travailler. Il n'avait pas une solide carapace professionnelle ; un manque de sympathie, de compréhension de la part d'un metteur en scène ou de n'importe quel membre de son équipe le désorientait complètement. C'était pourquoi, *au cours de sa brève carrière*, il avait acquis la réputation d'être « impossible ». Il s'était taillé un succès personnel à Broadway avec le rôle du petit Arabe dans l'adaptation de « L'Immoraliste » de Gide, mais pendant une répétition il s'était disputé avec le metteur en scène et, pour être quitte, donna sa démission le soir de la première. *Il se disputa avec Kazan durant A l'Est d'Eden*, mais continua de le respecter et aurait été flatté de retravailler pour lui. Il aurait pu l'être. Kazan est le meilleur directeur d'acteurs de notre époque.

Il y a probablement très peu de metteurs en scène avec lesquels Jimmy aurait pu travailler. Travailler avec lui signifiait explorer sa nature, essayer de la comprendre ; sans cela, sa puissance d'expression se gelait. Il se repliait sur lui-même, il boudait. Il voulait toujours faire un film auquel il pourrait personnellement croire, mais cela ne lui *était jamais facile*. Entre la foi et l'action se dressait l'obstacle de son incertitude profonde et obscure. Désappointé, insatisfait, il était l'enfant qui va dans son coin secret et refuse de parler. Passionné ou heureux, il était l'enfant brusquement excité par de nouveaux jeux, en voulant plus, voulant tout, et, souvent, rusant inconsciemment pour *satisfaire ses désirs*.

Tard un soir, il arriva chez moi. Il était accompagné de « Vampira », la vedette de la télévision, et de Jack Simmons — à cette époque, jeune acteur sans emploi, qui devait devenir un ami intime de Jim et se produisait à ses côtés dans une émission de télévision. (Jimmy avait toujours porté une affection soudaine aux gens luttant seuls ; il en « adopta » plusieurs. Bien qu'il eût quelques amis attitrés, son compagnon de l'heure était plus volontiers une récente adoption ou un nouvel objet de curiosité. Plus tard, il devait dire qu'il avait souhaité rencontrer Vampira parce qu'il avait étudié la magie : était-elle vraiment possédée par des forces démoniaques, comme le laissait entendre son programme de télévision ? « *Elle n'y connaissait rien !* » s'exclama-t-il tristement.)

En entrant dans la pièce, il fit une pirouette en arrière puis me fixa intensément. « *Vous avez déjà un certain âge ?* »

Je l'admis.

« *Habitiez-vous dans un bungalow de* Sunset Boulevard, *près du vieux* Clover Club*?* »

« *Oui* », répondis-je.

« *Y a-t-il eu un incendie là-bas en plein milieu d'une nuit ?* »

« *Oui.* »

« *Avez-vous porté pieds nus un petit boxer hors de la maison et, traversant la rue avec lui, vous êtes-vous blessé le pied ?* »

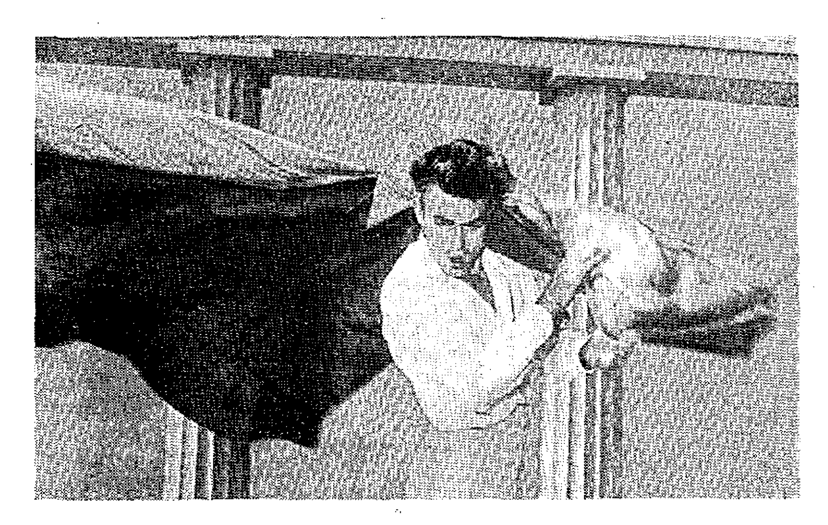
« *Oui* », dis-je.

Il sembla approuver. Vampira lui avait raconté cette histoire ; il lui avait fallu venir pour s'assurer qu'elle était vraie.

Puis il y eut les « après-midi du dimanche ». J'avais l'habitude de réunir quelques personnes, nous jouions de la musique et chantions et bavardions. Jimmy n'en manquait pas un seul, et cela lui plaisait. Ce n'était, bien sûr, qu'exploration de part et



L'inspecteur Ray Frameck (Edward Platt) maîtrise le rebelle sans cause.



« Il avait une réplique instantanée aux rythmes de la vie : le frémissement d'une muletta... »

d'autre. Allait-il aimer mes amis, se détendrait-il dans cette ambiance ? L'un et l'autre, nous devions le savoir.

Un après-midi, il resta tard, après que les autres fussent partis. Clifford Odets vint me rendre visite, et je les présentai l'un à l'autre. Jimmy était particulièrement muet. Sans nous quitter du regard, il se retira dans un coin. Je sortis vers la cuisine pour préparer quelque cocktail, et Clifford me raconta plus tard ce qui s'était passé.

Il y eut un long silence. Toute la longueur de la pièce les séparait. Enfin, Jimmy dit d'une voix grave :

« *Je suis un pauvre type.* »

Clifford lui demanda pourquoi.

« *Eh bien* », expliqua-t-il, « *je suis ici. Vous savez... dans cette pièce. Avec vous. C'est fantastique. Comme une rencontre avec Ibsen ou Shaw.* »

Naturellement Clifford s'est souvenu de cela comme le plus agréable des compliments qui lui ait jamais été adressé.

Jimmy approchait tous les êtres humains avec la même curiosité pressée, investigatrice. « *Me voici. Vous voici.* » Devant une nouvelle présence, d'invisibles antennes semblaient se déployer, se tendre, transmettre des séries d'impressions. Parfois, il avait une sensibilité extraordinaire, presque gênante. Deux amis de New-York arrivèrent chez moi : Michael et Connie Bessie, un couple que je connaissais depuis bien des années. Après les présentations à Jimmy, Connie alla s'asseoir sur le divan. Il y avait un coussin à côté d'elle. D'un geste inconscient, machinal, elle le ramassa et le berça dans ses bras.

Jimmy l'observait. Au bout d'un moment, il demanda, très attentif et très calme : « *Ne pouvez-vous pas avoir d'enfant à vous ?* »

Elle resta interdite. Elle quitta la pièce et je sortis derrière elle. Elle pleurait presque, non pas d'apitoiement sur elle-même, mais profondément émue par cette sensibilité aiguë. Elle et son mari venaient juste d'adopter un bébé.

En décembre, il alla à New-York. Peu avant Noël, j'y allai aussi pour rencontrer des acteurs. Je visitai son appartement, car il y avait là des choses qu'il me fallait savoir, aussi. Jim loua cet appartement après sa venue à Hollywood, et n'habita jamais ailleurs à New-York. C'était dans le quartier de Brownstone, au cinquième étage d'un vieil immeuble de la 68e rue.

Il n'y avait pas d'ascenseur. Une assez grande pièce, avec deux petites fenêtres, simplement meublée : un divan de studio, une table, quelques chaises et tabourets dépareillés ; au mur, une affiche de corrida, des muletas et des cornes ; partout, des piles de livres et de disques, certaines soigneusement édifiées, d'autres dans un équilibre précaire ou renversées sur le sol. Une porte menait à la cuisine et à la salle de bains, une autre à une volée d'escalier par laquelle on accédait au toit. C'était un soir. La seule lumière venait de la cheminée où brûlait un feu de bouts de bois et de vieilles boîtes.

Il commença par faire marcher le phono, un disque suivant l'autre, et j'avais l'impression d'entendre une cacophonie. Où les avait-il entendus pour la première fois ? Je me le demandais — musique de tribus africaines, chants et danses afro-cubains, jazz classique, Jack Teagarden, Howard Brubeck ; puis Haydn, Berlioz... Parmi les livres, beaucoup traitaient de tauromachie. Je me rappelle, sur la table, « Matador » et « Mort dans l'Après-midi ».

Il ne fait pas de doute que deux choses fascinaient Jimmy dans la tauromachie. Il y avait le rituel, l'épreuve d'endurance que ne peut fuir le matador, le défi à l'affirmation de soi-même, et il y avait la grâce physique. Jimmy avait une grâce instinctive dans le mouvement, et il la développait en suivant les cours de Katharine Dunham. Déjà dans *A l'Est d'Eden*, la maladresse amère, lourde, incertaine de l'ado-



James Dean vient d'enfiler un gilet de protection pour le duel au couteau de *Rebel Without a Cause.*

lescence qu'il avait si parfaitement saisie résultait d'un contrôle étudié de son corps. Il avait une réplique instantanée aux rythmes de la vie : le frémissement d'une muleta de matador, les percussions insistantes d'une danse africaine, la tension d'une course à grande vitesse. Il s'abandonnait à ces expériences comme à de magiques promesses d'un monde nouveau. Chacune d'elles — tauromachie, jazz, course — avait le caractère dominant, obsédant d'une chasse. Offraient-elles, comme le psychanaliste qu'il alla voir pendant un certain temps, l'espoir d'une réponse ?

A New-York, je présentai Jimmy à mon fils Tony, voulant savoir s'ils s'entendraient bien, voulant le voir par les yeux de sa génération. Tony resta à New-York après mon retour à Hollywood. Il me raconta plus tard qu'il avait vu Jimmy plusieurs fois, surtout à des « parties » — soit dans l'appartement de la 68e rue, soit dans l'une des chambres de la demi-douzaine de jeunes acteurs et actrices qui lui tenaient le plus souvent compagnie. Le même groupe était toujours là. Personne n'avait jamais envie de rentrer. Il y avait des « bongos » dont jouait Jimmy ; un danseur noir faisait des « calypsos » et des imitations de Gene Kelly ; la conversation s'étendait des nouveaux films ou pièces à (lorsque pointait l'aube) Platon et Aristote ; ils lisaient des histoires et des pièces, déclamant une fois « 27 Wagons Chargés de Coton » de bout en bout, tandis que chacun dormait tour à tour.

Jimmy allait aussi à des soirées plus orthodoxes. Elles étaient plus importantes, mais données par des gens qu'il connaissait moins bien. Là, c'était *différent.* Il n'aimait pas la foule, il avait l'air de ne pas s'y sentir en sécurité. Ignorant les jeux et la conversation, il préférait chercher son coin et, mélancolique, s'y retirer.

Il passait facilement de la bouderie à l'exaltation. Son humeur sombre pouvait s'envoler aussi complètement et inopinément qu'elle était arrivée. Un jour, elle fut guérie par la vision de Jacques Tati dans *Jour de Fête.* Pas rasé, cheveux ébouriffés, enveloppé dans un imperméable teint en noir, les lunettes sur l'extrême bout du nez, il était morose en entrant dans la salle de cinéma. Au bout de dix minutes, il riait si fort que les spectateurs à côté de lui se plaignirent. Il les ignora : il n'y avait rien d'autre à faire, l'envie de rire et l'euphorie devenant de plus en plus irrésistibles. Il dut partir avant que le film ne fût terminé, faisant des cendriers de l'allée latérale autant de haies qu'il franchissait d'un bond. Dehors, dans la rue, il s'arrêta à une pâtisserie. Puis, sur le trottoir, un éclair à la main, il prit l'aspect du facteur de Tati, recréant à la perfection sa démarche allongée, légèrement « à la Groucho », et son visage interrogateur aux yeux en boules de loto.

Une autre fois, ce fut un parapluie. A New-York, un jour triste, gris et pluvieux, il décida d'en acheter un. Des parapluies, il y en avait partout dans le magasin, manche contre manche. Mais *lequel ?* Finalement, il laissa Tony en choisir un pour lui, un parapluie très ordinaire à trois dollars. Il s'en empara comme si c'était le parapluie dont il avait rêvé toute sa vie, s'amusant tel un gosse avec un nouveau jouet, épuisant toutes les possibilités du mécanisme, le dépliant, le repliant et le faisant tournoyer au-dessus de sa tête. Dans la rue, tandis qu'il pleuvait à verse, soudain hilare et inspiré, il devint Charlie Chaplin.

Ses dons de mime étaient très grands. Un ami voulait passer une audition pour l'Actors' Studio, et Jimmy offrit de diriger la scène. Il choisit un conte de fée, avec un combat entre un petit prince et un renard. Presque aussitôt il se concentra sur le renard, avec une terrible ardeur. Il était clair qu'il voulait désespérément jouer le renard.

Il le joua, bien sûr ; et son imagination fit merveille. Il devint un renard humain. Sans doute beaucoup d'acteurs ont étudié les animaux, mais Jimmy usait de son savoir selon une méthode bien à lui. Il n'imitait pas ; la beauté, l'allure furtive et menaçante de la bête semblaient entrer en lui. Il *était* le renard.

Comme le renard, il était prudent et difficile à saisir. Selon l'avis de bien des gens, leurs rapports avec Jimmy étaient complexes, sources de tracas même. Pour lui,



Pendant le tournage de *Giant*, seuls les liens de l'amitié unissaient James Deans à Elizabeth Taylor.

ils étaient simples et, probablement, beaucoup moins importants. Il était encore fermement décidé à ne pas aimer, à ne pas se laisser aimer. Il pouvait être captivé, fasciné, attiré par quelque chose de nouveau, de beau — mais il ne se livrait jamais. Il y avait des filles convaincues d'être la seule femme de sa vie alors que (souvent en même temps — il y avait tant de gens et de choses en même temps dans sa vie) elles n'étaient qu'une occasion de satisfaire son désir.

S'attacher était hors de question parce que — telle était sa conviction à l'époque — cela menaçait de le faire souffrir. La douleur qui peut naître des rapports humains était un risque qu'il n'était pas prêt à courir : mieux valait aimer un renard, *être* un renard, ou Tati, ou Chaplin. Il changeait de peau avec une passion et un soulagement évidents. « *Si j'étais lui* », se disait-il. Cela entrait pour beaucoup dans sa puissance de jeu.

Lorsque, pauvre et inconnu, il était à New-York, il avait des raisons de prouver sa reconnaissance à maintes personnes pour la nourriture et l'amitié qu'elles lui donnaient. Quand il y revînt après *A l'Est d'Eden*, son succès lui servit parfois non pas à manifester son orgueil ou sa réserve, mais à se montrer cruel.

Un jeune photographe, qu'il avait fort bien connu pendant les jours de lutte, désirait acheter un Rolleiflex. Il demanda à Jimmy de l'aider en en payant la moitié : le prix était de 25 dollars. Jimmy prit cette suggestion comme un affront personnel. « *Pourquoi accepterais-je et achèterais-je un appareil d'occasion avec toi ? Je peux avoir tout ce que je veux comme matériel neuf maintenant.* »

Il en accusait d'autres. « *Ils s'empiffrent sur mon dos* », disait-il. Un jour, dans

un restaurant, il se sentit abattu. Il demanda : « *Où sont mes amis ?* » Quatre de ses intimes étaient assis à table avec lui, mais avant que l'un d'entre eux pût répondre, il se leva brusquement et sortit.

« *Je ne veux rien partager à 70-30 %* », aimait-il dire. « *Fifty-fifty, c'est toujours assez bon pour moi.* »

Cette idée signifiait quelque chose pour lui. Il y revenait souvent. « *Je ne veux pas être obligé de donner à qui que ce soit 70 %, je ne veux pas que qui que ce soit me donne 70 %. Je veux 50 %.* »

Le drame de sa vie, pensai-je après l'avoir vu à New-York, était ce conflit entre le désir de se donner et la crainte de se donner. (Tel était Jim Stark.) C'était la lutte, engagée dès sa plus tendre enfance, entre une violente impétuosité et une grande méfiance. Ellle restait vrillée en lui, avec sa sensibilité aiguë et son esprit curieux de tout, et, lorsqu'il était enfant, les événements n'avaient fait que la développer. La mort prématurée de sa mère, qui n'adorait que lui et Lord Byron (elle lui donna Byron comme second prénom) et qu'il aimait profondément, ouvrit une période d'où tous rapports familiaux réels étaient absents. Très tôt il comprit quels obstacles rencontrent l'espoir et l'affection qui cherchent un port d'attache, et la solitude qui s'ensuit.

Parce qu'il n'avait pas tendance à s'apitoyer sur son sort, il tournait ses regards à *la fois devant lui, aussi bien que sur lui. Chaque jour, il se jetait sur le monde,* comme un animal famélique qui découvre soudain un reste de nourriture. L'intensité de ses désirs et de ses craintes, pouvait parfois rendre cette attitude arrogante, égoïste ; mais derrière elle se dissimulait une vulnérabilité tellement profonde que l'on était ému, presque effrayé. Sans doute, lorsqu'il se montrait cruel ou perfide, pensait-il rembourser une vieille dette. L'affection qu'il refusait était celle qui, autrefois, avait été sienne et n'avait pas trouvé d'écho.

Il semblait que n'importe quoi l'intéressât. On raconte qu'un jour, au restaurant, fasciné par un perroquet, il étudia son comportement pendant toute une heure. Cette histoire est probablement vraie. Elle ressemble à celle de sa soudaine curiosité pour mon petit boxer sauvé, pieds nus, d'un incendie, ou à celle de la jeune femme qui berçait un coussin dans ses bras, ou à celle du parapluie qui fit de lui un sosie de Charlie Chaplin.

En jargon d'art, ce genre de trait est généralement appelé « *détail significatif* ». La vie de Jimmy n'était que détails significatifs. La veille au soir de mon retour à Hollywood, nous dinâmes ensemble, comme nous l'avions fait chaque soir pendant mon séjour. C'était dans un restaurant italien : il avait commandé le repas avec un grand cérémonial, fier de connaître d'obscurs plats. Dès ce moment, je sentais qu'il me faisait confiance. Je sentais même qu'il aimerait faire le film ; mais, s'il le désirait, d'autres difficultés restaient encore à vaincre : la situation avec le studio et les objections de ceux qui commençaient à vouloir imposer une vedette ; et bien que je susse ce que je voulais mettre dans mon histoire, je n'avais qu'un script de trente pages.

J'étais en train de penser à cela lorsqu'il leva les yeux sur moi, quelque chose dans son expression annonçant qu'il était près de m'accorder sa confiance. Il était un peu tendu, non pas comme il avait coutume de l'être, mais comme si quelque problème inhabituel avait surgi dans son esprit.

« *J'ai une crampe d'estomac* », dit-il. « *Que dois-je faire ?* »

Je l'emmenais dans un « drugstore ». Dehors, dans la rue, nous nous séparâmes. Il me remercia de mon aide, sourit, puis dit : « *J'ai envie de faire votre film. Mais ne* « les » *mettez pas au courant.* »

Je lui dis que j'en étais heureux. Là-dessus, nous échangeâmes une poignée de mains.

Nicholas RAY.

(Ce texte est extrait d'un livre de Nicholas Ray à paraitre prochainement : REBEL : LIFE STORY OF A FILM.)



« Les stars comiques sont-elles les caricatures des stars pathétiques ? » (Charlie Chaplin, Ford Sterling et Chester Conklin dans *Between Showers* - Keystone, 1914).

LES STARS COMIQUES

par Edgar Morin

Comment peut-on « idolâtrer » des bouffons et des ridicules, des anti-idoles des antidotes d'idoles ? Comment s'impose aux foules la personnalité des stars comiques ? Les héros comiques sont apparemment les négatifs des héros tout court, les stars comiques sont apparemment les caricatures des stars pathétiques. Mais peut-être, en dépit des oppositions évidentes, puisent-elles les unes et les autres leurs vertus starifiantes à la même source mythique ?

Les stars comiques sont issues d'un des genres les plus originaux de l'histoire du cinéma, qui s'épanouit à partir de 1912-1914 (1912 : Keystone première comédie de Mac Sennett : *Cohen à Coney Island)* jusqu'aux débuts du parlant. Après la mort de la « slapstick comedy », les héros comiques ont survécu avec plus ou moins de bonheur dans les Fernandel, Danny Kaye, Bourvil, etc.

Les héros comiques de la slapstick comedy sont de toute évidence ceux qui reçoivent les coups de pied au cul, les coups de baton, les tartes à la crème plus qu'ils n'en distribuent : ce sont essentiellement des persécutés. Le monde les persécute en effet. Il leur arrive tous les malheurs possibles. Ils attirent et fixent le guignon et le mauvais sort. On aurait pitié et chagrin de leurs souffrances si, précisément, nous n'en riions pas.

Les héros comiques sont ahuris, naïfs ou idiots. Du moins apparemment, car leur



« Le héros comique est toujours maladroit avec la jeune fille. »
(Harry Langdon dans *Heart's Trouble* — 1928).

crétinisme ne fait qu'exprimer leur innocence fondamentale. Innocence quasi infantile, d'où leur familiarité avec les enfants (*Charlot et le Kid*).

Innocent, le héros comique ne comprend pas ce qui se passe. Il croit voir le bien là où est le mal, le salut là où est la perdition (cf. le thème du gangster malgré lui). Innocent, il obéit à ses impulsions immédiates. Il se précipite sur les buffets, il caresse tout ce qui lui semble joli, il traduit tous ses désirs en actes. Il touche aux choses interdites. Comme l'a dit Enrico Piceni (Guirlande pour Charlot, in *Rouge et le Noir*) « *nous obéissons à notre conscient, Charlot obéit à son subconscient* ».

Aussi le héros comique piétine-t-il les petits tabous de la vie sociale. Il jette sa cendre de cigarette dans le corsage d'une dame, il marche sur sa robe, etc. Mieux : le héros comique viole les tabous de la propriété (il vole) et de la religion (il se déguise en pasteur et officie), ce qui le met hors de la règle, hors la loi. Charlot le vagabond, toujours poursuivi par les policemen, est comme tous les grands héros du cinéma, mais à sa manière risible, un hors la loi.

Le héros comique ignore les censures. Son innocence d'enfant le pousse aussi bien à une bonté qu'à une malice anormales. Il est bon, parce qu'il obéit à tous ses bons sentiments, mais il est aussi amoral. Charlot vole toujours sans scrupules. Il est même innocemment cruel et se plait à frapper la jambe douloureuse d'un malade paralysé par la goutte.

Monsieur Verdoux, qui cesse d'être un héros de slapstick comedy, ne fait qu'en développer les virtualités : il va, en toute amoralité innocente, jusqu'à réaliser ses souhaits de mort (comme le héros de *Noblesse oblige*). Plein de bonté, d'amour, de dévouement pour celles qu'il aime, il assassine avec une nonchalante candeur celles qui lui déplaisent.

Le héros comique est également un innocent sexuel, comme l'ont bien remarqué Leitcs et Parker. Il est dépourvu des caractères psychologiques de la virilité (courage, décision, hardiesse à l'égard des femmes) et manifeste souvent des signes d'efféminction. Il se déguise souvent en femme. Menacé par de redoutables malabars, il fait de petites minauderies (Charlot, Fatty). Charlot, effrayé, ébauche des gestes séducteurs, se tortille, fait des moues (*réciproquement l'héroïne comique est* plutôt phallique, « sex hungry female » (comme Betty Hutton). Le héros comique est

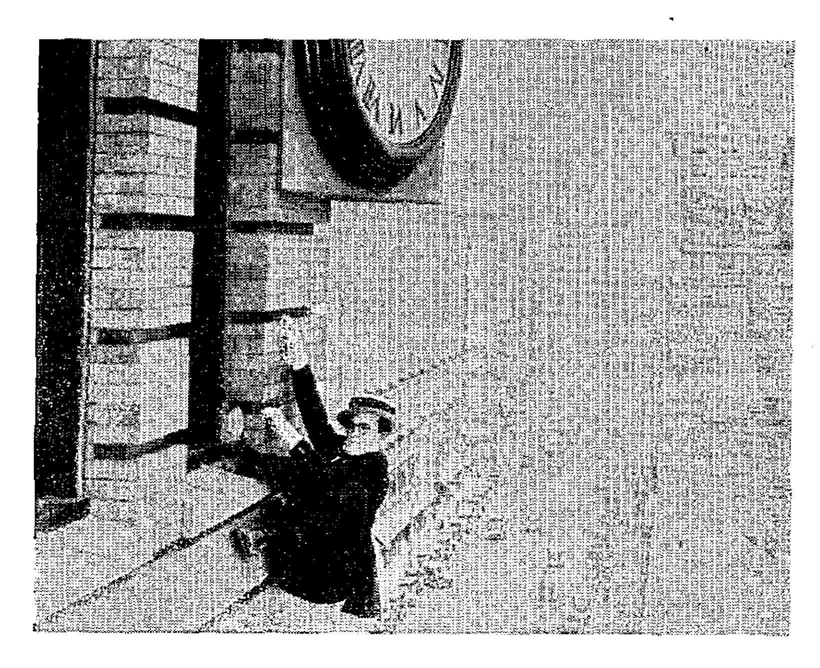
toujours maladroit avec la jeune fille : il n'ose pas l'embrasser alors qu'elle lui offre ses lèvres.

Toutefois, ce héros asexué est très souvent amoureux. Son amour est sublime parce qu'il n'est pas fondé sur la domination et l'appropriation sexuelles, il est don total de soi-même, comme l'amour enfantin, le dévouement canin.

Enfin, le héros comique, mu par ses impulsions, agit comme un somnambule. Le visage de Buster Keaton, la démarche automatique de Charlot trahissent une « possession » quasi hypnotique. Cette possession qui leur fait faire toutes les gaffes possibles, peut aussi les conduire au triomphe final. A force de gaffer, par ses gaffes mêmes, le héros comique peut vaincre ses ennemis, et même séduire la femme qu'il aime. Ainsi Bourvil, dans *Le Trou Normand*, veut échouer à son examen du certificat d'études, et, à la question : « *Quelle est la femme de Louis XVI ?* », persuadé que c'est Catherine de Médicis, répond Marie-Antoinette.

Le héros comique vit toujours les mêmes situations et assume toujours les mêmes rôles. Dans ce sens il est encore très proche des fous, des bouffons-clowns dont il est l'héritier. Mais il est proche également des innocents martyrs, porteuses de pain, orphelins, vierges des mélodrames. *Son innocence le voue au sort purificateur* de souffre-douleur, *mais sur le registre du risible*. En dernière analyse, il joue le rôle quasi sacré des victimes purificatrices et des boucs émissaires. Les victimes les plus efficaces sont les plus innocentes. Le héros comique est innocent comme Isaac et Iphigénie, l'agneau mystique. Souffre-douleur il reçoit coups et outrages. Il pâtit en permanence pour autrui. Son supplice déchaîne les rires, aussi ou plus libérateurs que les larmes. Sujet d'une possession qui le dépasse, le héros comique représente non pas le profane, mais le négatif du sacré, le profané.

Le héros comique est donc une variante du héros purificateur, du martyr rédempteur. Du reste, si son tragique est ridicule, son ridicule peut devenir tragique, et implique même un tragique permanent. D'où le thème très fréquent du « ris donc



« Le héros comique, mu par ses impulsions, agit comme un somnambule. » (Harold Lloyd dans *Safety Last* — *Monte là-dessus*, de Fred Newmeyer et Sam Taylor — 1923.)



« L'héroïne comique est plutôt phallique, « Sex hungry female », comme Betty Hutton. » (que voici dans *The Greatest Show on Earth,* de Cecil B. DeMille — 1951).

Paillasse » du clown qui pousse des grands éclats de rire pour mieux cacher ses sanglots. Ce thème met à nu notre obscure conscience du rôle profondément douloureux qu'assument les bouffons. Du reste, les Charlot, Fernandel, Raimu deviennent aisément les plus pathétiques acteurs de cinéma. Ceux qui savent nous faire rire aux larmes sont ceux qui savent le mieux nous faire pleurer.

Le héros comique est donc bien héros, au sens plein du terme. La star comique est donc possible, non seulement parce que l'acteur est contaminé par son rôle en même temps que son génie personnel détermine ce rôle beaucoup plus fortement que ne sont déterminés les autres rôles de cinéma, mais parce que sa personnalité s'investit dans la fonction sacrificielle du héros comique.

Cette sacralisation particulière, qui se dissout sans cesse dans le rire profane, se reconstruit sans cesse dans l'immolation du souffre-douleur. Si éloignée qu'elle semble d'une divinisation, elle y tend d'une manière dialectique... Charlie Chaplin nous le révèle : dès les années 20, le génie de Chaplin nous fait sentir simultanément l'aspect risible et l'aspect douloureux de Charlot. Toute l'évolution, de Charlot à Calvero, sera un approfondissement de plus en plus conscient d'un personnage sacrificiel saisi à sa source humaine véritable.

Par nature, le film comique ignore, non pas certes le macchabée, le squelette, le fantôme, mais la mort. De plus, au cours de son évolution, et pour des raisons que nous examinerons plus loin, il s'oriente vers le happy end, c'est-à-dire l'escamotage final du sacrifice du héros. Charlot, au contraire, et exception faite des *Temps Moder-*

« Le héros comique est dépourvu des caractères psychologiques de la virilité et manifeste des signes d'effémination. Il se déguise souvent en femme. » (Buster Keaton et Sally Eilers dans *Forward March* — 1927.)



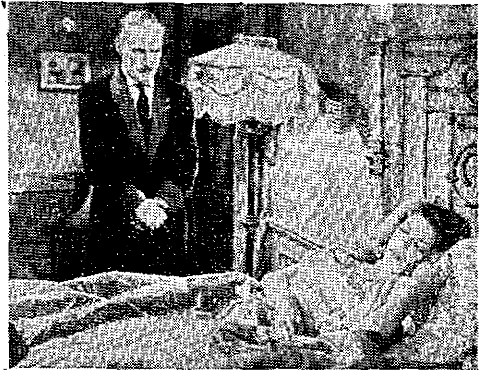
nes, s'engage dans le sens logique du sacrifice : céder la place à un autre, être abandonné par celle qu'il aime, et enfin, mourir.

Par ailleurs, le héros comique, et en partie sous l'influence de Charlot, s'héroïfie dans un sens chevaleresque. Dans la tradition pré-cinématographique, le pitre s'oppose au chevalier, Sancho Pança à Don Quichotte. Le cinéma, et il s'agit-là d'un phénomène massif de démocratisation, tend à transférer sur le héros comique un rôle chevaleresque. Charlot continue la tradition du pitre, de l'esclave, tremblant et s'effrayant de son ombre, mais quand l'exige l'amour, il est le défenseur des belles menacées et les sauve. Comme le fait remarquer Tyler Parker, Charlot est un curieux mélange de Don Quichotte et de Sancho Pança. Danny Kaye, Fernandel, etc., sont également des petits chevaliers.

Mais Charlot, en assumant le rôle de chevalier, tend à se muer de purificateur en rédempteur. De bouc émissaire, il se transforme en dieu d'amour qui se sacrifie pour autrui.

Par l'amour et pour l'amour, Charlot va accepter puis chercher le sacrifice. De Charlot à Calvero, le développement se poursuit, implacablement, jusqu'à l'auto-immolation.

Déjà, dans *Le Cirque*, Charlot s'effaçait, livrant les autres à un bonheur acquis grâce à lui. Dans *Les Lumières de la ville*, il se laisse emprisonner, privé de la lumière du jour, pour que la petite aveugle puisse la découvrir. Charlot se voue

« Plein de bonté, d'amour, de dévouement pour celles qu'il aime, il assassine avec une nonchalante candeur celles qui lui déplaisent. » (Charlie Chaplin (à gauche) avec Claire Bloom dans *Limelight* — 1952 — et (à droite) avec Martha Raye dans *Monsieur Verdoux* — 1946.)

naturellement à la femme infirme, aveugle ou paralysée, à la jeune fille désespérée, à l'enfant, infirme social. Chaque fois son sacrifice rejaillit en salut, vie nouvelle, résurrection pour autrui.

Dans *Monsieur Verdoux* apparaît pour la première fois l'accomplissement immolateur du sacrifice : la mort. *Limelight* fait épanouir d'une façon sublime le thème essentiel de la rédemption et du sacrifice qui éclaire rétrospectivement la mort de Verdoux, la solitude du vagabond, les rossées, les coups de bâton subis par tous les Charlots et *par tous les pitres depuis le début des temps.*

Calvero pourrait être heureux avec Terry, elle lui répète qu'elle l'aime, il le sait. Elle veut le garder, mais il lui répond : « *Je dois poursuivre ma route, c'est une loi.* » Il se sacrifie volontairement consciemment pour libérer la jeunesse et la vie de leurs chaînes. C'est dans et par la pitrerie que Calvero *devient sauveur* et rédempteur. Et, « *quand la camera s'éloigne de Calvero mort en coulisses, et qu'elle rejoint sur la scène la ballerine dansant malgré son chagrin, le mouvement de l'appareil paraît suivre le transfert des âmes* » (André Bazin). Il s'agit bien de ce transfert propre à tout sacrifice, la fécondation de *la vie par la mort, par le don total de soi.*

Ainsi, l'évolution de Chaplin nous démontre quasi exemplairement que le bouc émissaire purificateur de la slapstick comedy porte en lui les germes d'un héros qui se sacrifie, disons même d'un dieu qui meurt et sauve. Osons employer le mot dieu : Chaplin lui-même, il y a cinq ans, envisageait un film qui jette une ultime lumière sur notre propos : dans un music-hall, le rideau se lève sur trois croix. On voit les soldats romains qui crucifient Jésus. Tout le monde applaudit, mais c'était Jésus en personne qui était immolé... Charlot-Calvero, qui fait voir les aveugles et marcher les paralytiques, tendait déjà obscurément vers Jésus.

Le héros comique est donc, lui aussi, héros qui se charge du mal pour purifier autrui. Il détient virtuellement un pouvoir mythique et sacré. On ne l'aime pas seulement parce qu'il nous *fait rire. Il nous fait* rire pour qu'on l'aime.

On comprend dès lors que le comique soit une des voies de l'héroification, et finalement de la starité. Mais la starité comique a ses caractères propres, déterminés par l'ambivalence du profane et du sacré, du ridicule et du pathétique, du mépris et de l'amour. Les foules cinématographiques *aiment* le héros comique non pas amoureusement, mais selon une autre ferveur, plus complexe, plus riche peut-être. Le rire est aussi fort, aussi profond que la beauté.

Edgar MORIN.

(Cet article est extrait du livre d'Edgar Morin LES STARS qui va paraître aux Editions de Minuit.)



« Les héros comiques sont ahuris, naïfs ou idiots... du moins apparemment. » (Harpo, Chico et Groucho Marx dans *A Night in Casablanca*, d'Archie Mayo — 1946.)



« C'est dans et par la pitrerie que Calvero devient sauveur et rédempteur. » (Charlie Chaplin dans *Limelight* — 1952.)



Josef von Sternberg en train de maquiller Emil Jannings pour *L'Ange Bleu* (1930).

LE JEU AU THÉATRE ET AU CINÉMA

par **Josef von Sternberg**

« LE DIRECTEUR : *Pas du tout. Votre âme, ou quel que soit le nom que vous vouliez donner à cela, se matérialise ici. Les acteurs lui donnent un corps et une forme, la voix et le geste. Et mes acteurs — permettez-moi de le dire — ont donné un caractère à de bien meilleures choses que votre petit drame, qui peut ou ne peut pas se tenir sur scène. Mais s'il se tient, le mérite, croyez-moi, en reviendra à mes acteurs.*

LE PÈRE : *Je n'ose vous contredire, monsieur, mais c'est une torture pour nous autres qui sommes tels que nous sommes, avec nos corps, de voir ces visages...*

LE DIRECTEUR : (l'interrompant et perdant patience) : *Bon sang! le maquillage remédiera à tout cela, le maquillage...* »

PIRANDELLO.

Les rizières de Java demeurent dans mes yeux comme si j'y avais été hier. Plantés au milieu de ces ravissantes étendues vertes, sillonnées d'une eau calme, se dressent les plus curieux épouvantails qui se puissent trouver au monde. Bien au-dessus du riz, sur des perches de bambou, se trouve une hutte couverte de feuilles de palme ; de longues cordes portant des centaines de petites clochettes sont tendues entre ce perchoir et les coins les plus reculés des plantations. Quand des oiseaux viennent pour manger le riz, une gracieuse Javanaise étend paresseusement son bras brillant et cuivré, et, d'un tintement étrange, effraye les oiseaux.

L'acteur est le contraire d'un épouvantail : son rôle est d'attirer. La manière la plus simple d'y parvenir est d'être beau. L'épouse d'Arnold Schoenberg me disait une fois, en s'emportant bien inutilement : « *Comment quelqu'un peut-il réfléchir sans marquer son visage de rides hideuses ?* » Quoique cela soit un peu tiré par les cheveux, ce n'est peut-être pas entièrement inexact. Il n'est pas particulièrement indispensable de réfléchir profondément, mais il est peut-être superflu, pour une jolie personne, de réfléchir profondément. Fort heureusement, l'acteur met moins à contribution sa réflexion que son aspect physique.

La chanteuse monocorde, roulée par les rues de la Chine dans un un « ricksha » joyeusement éclairé, n'a pas une tâche compliquée. Les filles qui vivent sur les bateaux de fleurs ont une tâche encore moins compliquée. On ne leur demande pas de chanter ou de bouger. Le spectacle ne se traduit pas toujours sous cette forme primitive. Au Japon, la « geisha » poudrée de riz est encore plus évoluée et a souvent atteint à un niveau de beauté et d'intelligence tel qu'elle fait, de son charme et de son esprit, l'essentiel. Le théâtre tente de se servir de toutes ces valeurs. En général, le premier attrait du théâtre fut charnel plutôt qu'intellectuel, et il en est encore ainsi aujourd'hui.

Mais qu'importe la beauté des hommes ou des femmes, ils s'accomodent rarement de n'exister que par leur apparence, et le théâtre a combiné d'une façon intéressante la beauté et l'intelligence. La seule beauté n'a qu'un effet limité dans le temps et donc, par suite de la nécessité de jouer sur des éléments autres qu'une vaine beauté, la scène mobilisa beaucoup d'acteurs qui étaient obligés de combiner une part d'esprit avec une part de beauté.

Bien qu'à ce jour la balance penchât fortement en faveur de la seule beauté, nous avons tout loisir de regarder côte à côte avec elle la vieillesse et la laideur. Cela ne serait pas toléré sur la scène sans des qualités compensatrices. Et nous trouvons souvent à ceux qui ont vieilli un visage si noble que nous devinons que leurs propriétaires travaillèrent dur pour y effacer toute trace d'un sentiment vil. Même quand un acteur a un visage manifestement repoussant, ses traits ont, en y regardant de plus près, une bassesse d'une qualité classique ; et dans les visages les plus laids brillent des yeux pétillants, résolus à offrir ce masque pour soumettre à l'examen critique le portrait implacable des plus bas instincts.



George Bancroft dans *The Docks of New York* (*Les Damnés de l'Océan*, 1928).

L'exhibitionisme de l'acteur

Mémoires exercées qui connaissent les classiques, pouvoir de simuler instantanément l'âge ou la jeunesse, joie et chagrin fabriqués par un contrôle précis de la sensibilité, souffrance personnelle oubliée pour dépeindre un bonheur impersonnel ; une vaste armée d'acteurs et d'actrices se cache dans chaque foyer culturel afin de révéler les pensées les plus secrètes des dramaturges, auxquels peu, sinon aucun, des élans humains ne sont restés étrangers. Quel genre d'être humain est cet acteur et en quoi diffère-t-il de ceux qui forment son public ?

La qualité essentielle d'un acteur doit être de ne pas se cacher mais de se montrer franchement. Toutes ces impulsions qui actionnent le moteur de notre vie et que nous cachons de notre mieux sont celles que l'acteur doit de son mieux montrer. Il fait l'impossible pour appuyer sur ce dont l'aveu nous est le plus pénible. Pas un coin n'est assez sombre pour que nous y *cachions notre amour, par* une scène n'est assez lumineuse pour qu'il l'y exhibe. L'idée de tuer nous inspire de l'horreur — tenir dans la main un poignard ou un revolver comble l'acteur d'une joie céleste. La mort nous est désagréable, mais aucun acteur, à ma connaissance, ne manque de se pâmer à l'idée de montrer les affres de l'agonie, hoquet par hoquet. Sa vie *commence lorsque les yeux des autres* se braquent sur lui, elle s'achève lorsqu'il sort de scène. Il demeure impuissant face à la flatterie et rêve d'applaudissements quand il ferme les yeux la nuit. Il aime mieux être sifflé qu'ignoré, et sa vie privée peut être une pénible entrave à sa carrière.

Ces traits ont été relevés depuis de nombreux siècles, et souvent avec peu de tendresse. Lucien écrivait en 122 : « *Otez leurs masques et leurs oripeaux, et ce qui reste est ridicule !* » Hazlitt en 1817 : « *C'est seulement quand ils sont eux-mêmes qu'ils ne sont plus rien. Faits de rires et de pleurs mimés, passant de l'extrême joie au plus profond chagrin à l'appel du souffleur, ils portent la livrée du sort des autres hommes ; jusqu'à leurs pensées qui ne leur appartiennent pas.* »

Un docteur de mes amis avait de nombreux contacts avec les acteurs et me raconta que, lorsqu'il *était* bien plus jeune, *il avait toujours été intrigué de relever* des symptômes de claustrophobie chaque fois qu'on faisait appel à lui pour soigner un acteur.

La claustrophobie est la peur d'être enfermé dans une pièce close. Il en parla à Sigmund Freud qui le prit par les épaules, le secoua comme un prunier quand celui-ci lui demanda pourquoi tous les acteurs avaient cette phobie, et hurla que toute personne souffrant de claustrophobie choisissait de se faire acteur.

Les possibilités de l'artisan

On raconte que, lorsque Sir Henry Irving apprit qu'un autre acteur allait jouer « Hamlet », il s'écria : « *Bon Dieu ! Comment sait-il si, physiquement, il ne va pas se faire beaucoup de tort ?* » J'aimerais ajouter que le public, lui aussi, peut être gravement *lésé*.

Jouer n'est pas apprendre par cœur un texte que l'on débite en portant un déguisement, mais la reconstitution limpide des intentions, causes de l'action et du texte. Ce n'est pas facile. Dans le *meilleur sens du mot, l'acteur n'est* pas seulement un interprète, un vecteur d'idées provenant d'autres personnes, mais peut lui-même (non sans difficulté) contribuer en tant qu'artiste à cette création. C'est l'artisan qui, prenant le texte du dramaturge et les indications du metteur en scène, peut les fondre ensemble en y ajoutant tous les facteurs complexes dont personnellement *il se compose, afin de laisser* couler de ses lèvres un flot d'idées émouvantes, avec une telle efficacité que l'on est frappé par la signification du mot le plus ordinaire. Au meilleur de sa forme, c'est son rôle de séparer l'émotion et l'intellect pour les réunir à nouveau dans un accord parfait.

L'acteur peut aussi partir du plus noble des sentiments et le rendre *ridicule*, ou *bien*, prendre ce qui paraît être une idée absurde et en éclairer le plus obscur des problèmes. Il peut nous donner une vue claire au lieu des ténèbres aussi aisément qu'un flash nous révèle ce que dissimulait la nuit la plus profonde. Il peut nous dépeindre le péché sous sa forme la plus hideuse et chasser tout penchant au mal par la peinture du meurtrier cruel et de sa vie inquiète. Il nous plonge dans une émotion et une surexcitation fiévreuses, qui pour n'être que subies par nous, n'en sont pas moins d'une grande force. Il peut emprisonner nos pensées dans son corps et nous les rendre saines et sauves lorsque le rideau tombe.

Il nous fait rire de la sottise humaine, et si nous préférons ne pas nous reconnaître, nous trouvons toujours une ressemblance avec le voisin. Il peut nous faire huer un roi tout puissant et respecter un bouffon.



Gary Cooper et Marlène Dietrich dans *Morocco* (*Cœurs Brûlés*, 1930).

Il peut rendre séduisant le caractère le plus hideux en le revêtant de charme et de grâce, prendre un sentiment noble et le rendre absurde.

Ceux qui attendent parfois sous la neige ou la pluie pour voir un acteur fatigué, dépouillé de ses atouts et de son maquillage, sortir précipitamment par la porte des artistes, peuvent ou ne peuvent pas savoir que cet animal épuisé vient de dépenser une énergie suffisante pour traverser la Manche à la nage. Mais les plus enthousiastes ont compris qu'il peut être aussi héroïque de lutter avec son cerveau et ses nerfs que de vaincre les éléments : ils y ont été tellement sensibles qu'il leur est arrivé de porter l'acteur sur leurs épaules pendant des kilomètres, jusqu'à ce qu'il soit rendu chez lui. Aujourd'hui, ils font encore de même avec les matadors lorsque ceux-ci réussissent à rendre flagrants leur adresse et leur courage. Mais s'il est facile de voir qu'un taureau est fou furieux, il l'est moins de discerner les problèmes de l'acteur.

La vie même ne nous apporte souvent que découragement, mesquinerie et souci, et nous sommes reconnaissants à ceux qui nous rappellent nos idéaux, nous inspirent courage et nous arment d'une force aussi nouvelle qu'insoupçonnée. L'acteur peut nous faire sortir d'une salle de spectacle bien déterminés à vaincre nos craintes, nous débarrasser du fardeau de nos soucis comme s'il nous faisait naître à nouveau. L'acteur peut nous donner conscience de la beauté d'une chose que nous voyions chaque jour et trouvions laide jusqu'alors ; il peut nous donner le sentiment que nous n'avons jamais auparavant su réellement voir un être humain, mais il peut aussi nous donner le sentiment que nous ne désirons plus jamais en voir un autre.

Les ficelles de la marionnette

Il y en a parmi nous qui partagent l'idée que le monde entier est une scène avec ses sorties et ses entrées, mais pour l'instant, je préfère me limiter aux hommes et aux femmes reconnus comme acteurs et actrices professionnels, qui sont payés pour cela, parfois avec des sacs d'or et plus souvent avec des pièces de cuivre. La paye qu'un acteur reçoit n'est pas à la mesure de son talent et plus d'un cabot, faisant autant de bruit qu'un sac de noix, s'est enrichi. L'acquisition de l'opulence peut faire, à elle seule, l'objet d'une étude. Le talent serait-il



Marlène Dietrich et Victor Mac Laglen dans *Dishonored* (X.27, 1931).

évalué en fonction des revenus que les marchands de canons seraient les plus grands acteurs. L'une des plus terribles tragédies de notre profession naquit le jour où on paya un acteur dix mille dollars par semaine en ne lui permettant plus du tout de jouer.

J'ai connu beaucoup d'acteurs et d'actrices. Il y en avait de bons et de mauvais, mais *parmi les bons j'ai souvent trouvé* bien des traits méprisables et, parmi les pires, de belles qualités. Je ne crois pas que les acteurs soient essentiellement différents d'autrui, ni qu'ils se produisent tous sur une scène, ni qu'ils restent tous acteurs. Je crois, par contre, qu'ils cherchent à s'afficher plus qu'autrui et qu'un manque d'amour-propre les pousse à solliciter louanges et applaudissements. La clé de ce comportement est la même que la clé du comportement de n'importe qui : comme celle-ci, on doit la découvrir dans les toutes premières années sans appui de l'existence.

Puisque je ne peux parler des grands acteurs antérieurs à mon époque, je dois fonder mes observations sur ceux dont j'ai moi-même été le spectateur. J'ai vu Sarah Bernhardt à la scène et à l'écran, mais seulement lorsqu'elle était âgée et infirme, et depuis, j'ai vu tous ceux dont la réputation justifiait le déplacement. Je n'ai pas toujours été impressionné. J'ai été ému et transporté par bien des acteurs et actrices moins connus, sur des centaines de scènes, aux quatre coins du monde. Mais rarement, si ce n'est jamais, je n'ai été touché par un acteur au cinéma, bien que le film lui-même ait pu m'impressionner.

Il y a à cela, une très importante raison technique. Sur la scène, un acteur, quelle que soit son talent, est lancé devant un public qui ne lui est pas encore acquis. Une fois face à la rampe, il doit établir le contact avec lui, construire une continuité d'action et de pensée. Le sort de son jeu est entre ses mains.

Il peut clairement estimer la réaction du public; ou du moins il lui est difficile de ne pas tenir compte de ce qui en témoigne. Il serait fou d'ignorer le fait qu'une plaisanterie faite à dessein reste sans réponse ou qu'un geste démesuré soit salué de ricanements. (Je n'écarte *pas la possibilité que les fous finissent par atteindre au succès.) Il est le maître de son corps* et de son esprit, sait fort bien de quelle direction on l'observe et transmet directement au public tout ce qu'il pense et ressent.

Il n'en est pas du tout de même au cinéma. Même si l'acteur que l'on filme est très populaire, et reproduit en tellement d'exemplaires, qu'on peut l'adorer à Bombay comme à Milwaukee, et, *qu'à l'inverse de l'acteur en chair et en os, il peut se produire simultanément dans* ces deux villes, cela se fait grâce à un mécanisme qui ne se limite pas à une pure et simple multiplication. Ce mécanisme, non seulement distribue l'acteur comme des poupées fabriquées

en série, mais parvient à faire croire que ces poupées sont réellement douées du geste et de la parole. Un enfant, un requin ou un cheval peuvent aussi bien jouer la comédie qu'un grand acteur ; en fait, cela leur est même plus facile puisqu'ils offrent moins de résistance. Mais qu'il s'agisse d'enfants, d'animaux ou d'acteurs, ils se parent d'une intelligence qui, selon toutes apparences, provient d'eux-mêmes. Dans les dessins animés, lorsqu'un canard frétillant entre en action, les spectateurs savent aussitôt que derrière lui se trouve quelqu'un qui provoque ses gestes et ses couacs. Lorsque le ventriloque sort sa poupée d'une valise, elle passe aussi pour être douée d'intelligence, mais le public ne perd pas un seul instant de vue que c'est un mannequin, même s'il ne se soucie pas que cela en soit un ou non. Or, quand un acteur de cinéma, qui passe par bien plus de manipulations qu'un canard ou un mannequin, entre en action, même nos meilleurs critiques le jugent, louent ou condamnent comme s'il était un être libre et indépendant. Il n'en est pas ainsi. Le jeu des acteurs est fabriqué d'ordinaire selon un procédé assez proche de celui de Walt Disney ou d'Edgar Bergen.

Dans les films, nous avons un grand choix d'acteurs à l'aspect et au talent variés, mais il sont aussi incapables d'agir seuls, que la poupée mécanique avant que son maître la prenne sur ses genoux et actionne les ficelles qui font mouvoir sa tête et ses mâchoires. Je doute si beaucoup de gens s'intéressent fort au mécanisme qui actionne une véritable poupée, et il se peut que personne ne s'intéresse aux ficelles qui actionnent les vedettes d'aujourd'hui, mais je vais néanmoins parler de ces ficelles, bien qu'elles soient sérieusement embrouillées, maniées par beaucoup de gens et laborieusement dissimulées une fois que les mouvements ont été exécutés.

Encore que je ne veuille pas dire que le résultat soit fatalement bon, sur scène l'acteur a la possibilité de choisir ses moyens et de se présenter directement au public sans que ses intentions ne soient en rien déformées. Mais au cinéma, cela est impossible ; une machinerie complexe extrait de l'acteur un suc sur lequel il n'exerce aucun contrôle. Il peut être supérieur à un autre dans la mesure de sa propre supériorité, mais sa grandeur définitive est fixée par des manipulateurs qui exigent et reçoivent une docilité dont l'accord bienveillant est promesse d'avancement pour l'acteur, tandis que, donnée à contre cœur, elle est cause de sa mise à l'index.

De la difficulté d'être acteur de cinéma

A Paris, les artistes usent volontiers d'une citation de Cézanne : « *Le bon Dieu est dans le détail.* » Que cela me soit une justification d'entrer dans le détail, même dans un domaine où le détail est peut-être mal vu. Plus je médite sur les problèmes de l'artiste, moins ils ressemblent aux problèmes de l'acteur.

Bien que l'acteur puisse faire indifféremment du théâtre ou du cinéma, et même parfois les deux en même temps, on peut en général noter quelques différences. Sur un plateau, au



Tous les regards convergent vers Marlène Dietrich dans *Dishonored* (X.27, 1931).

contraire de la scène, l'acteur sait rarement où sera le public par rapport à lui et ne s'en soucie généralement guère. Bien souvent, trois caméras le prennent sous trois angles différents. Il peut remarquer (à sa grande surprise) une caméra braquée vers lui à trois mètres en l'air et une caméra le visant à ras du sol, toutes deux sous des angles opposés et enregistrant simultanément tous ses mouvements. S'il entre en rapport avec le cameraman, il peut l'amener à lui définir la manière dont il est cadré. Lui-même ne peut jamais se rendre compte s'il est en gros plan ou en plan général, puisque le cadrage n'est pas déterminé par *l'éloignement* de la caméra, mais par la focale de l'objectif en batterie.

Son visage est tellement agrandi qu'il se peut qu'on ne puisse plus regarder sa physionomie sans un certain malaise. Un projecteur, placé par mégarde, risque de faire ressembler son nez à un radis tordu ou d'amoindrir l'expression de son regard qui, d'habitude, sauve bien des choses. Bien que le rôle de l'acteur soit normalement d'avoir l'air *mieux qu'il n'est* en réalité, une erreur d'objectif ou un angle mal choisi risquent d'avoir un effet contre lequel il ne peut rien.

Sa voix peut être faussée par les appareils d'enregistrement au point qu'on ne la reconnaisse plus (malheureusement, elle est généralement reproduite telle quelle) et il risque de se retrouver aphone par suite du déplacement du micro, pendu au bout de sa « *girafe* », dans une direction vers laquelle il ne peut lancer son texte.

Pour l'acteur de cinéma, ni progression dramatique ni continuité de pensée ne sont faciles, à supposer qu'elles soient possibles, puisque la technique du tournage exige parfois que le comédien rentre dans le décor d'appartement trois mois après qu'ait été tournée la scène de rue, bien que plus tard, à l'écran, les deux scènes se succèdent. Les exigences de *la production* risquent de faire tourner la scène de rue le 6 octobre et la scène d'intérieur, où nous voyons le héros entrer une seconde plus tard, le 5 janvier de l'année suivante. (Ces dispositions, dures à avaler, sont appelées « plan de travail ».) L'acteur a suffisamment de mal à se rappeler quelle sorte de cravate il portait trois mois auparavant pour ne pas ajouter à son souci en cherchant à se souvenir de *ce qu'il pensait et ressentait exactement*. Les notes et les croquis sur le modèle et le coloris de sa cravate l'aident un peu.

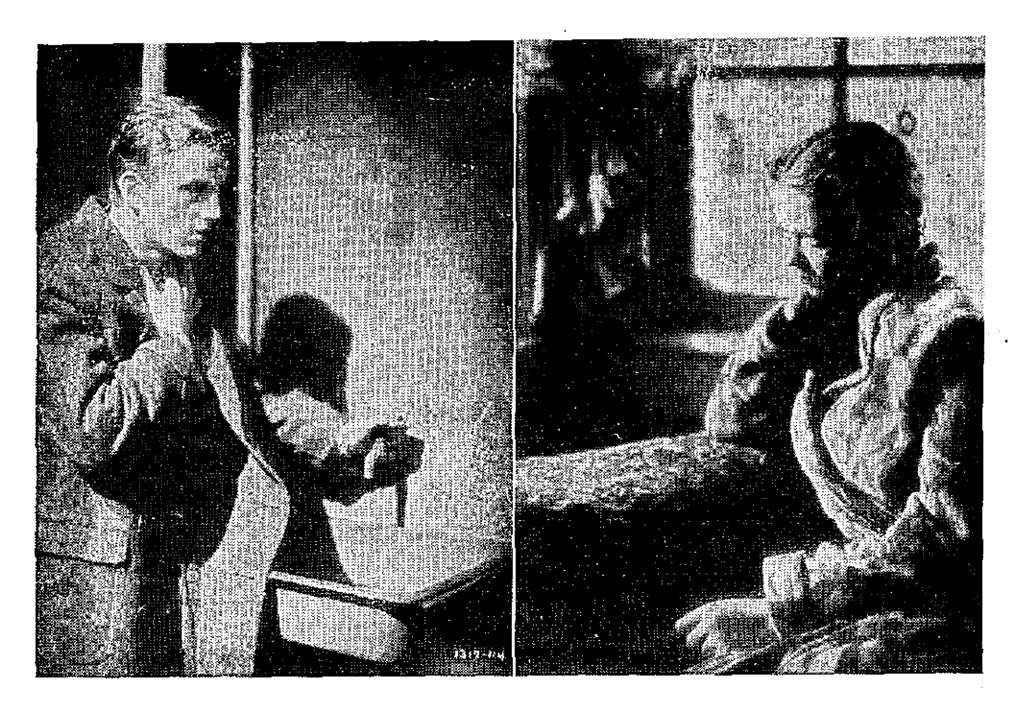
Même si c'est un génie doué d'une mémoire phénoménale, il est encore à la merci des directives que lui donne celui qui parvient à être le plus persuasif sur le plateau. Ceux qui finissent par lui imposer leur loi sont en général l'accessoiriste, la script-girl, son habilleuse ou le bonhomme qui mesure *la distance séparant son nez de la caméra*.

On m'a souvent demandé pourquoi il fallait que le tournage d'un film fût fatalement décousu ? Pourquoi un film ne peut-il être tourné en continuité, de façon à ce que le malheureux acteur sache exactement où il va ? En dehors du fait qu'il y a rarement assez de place pour bâtir tous les décors à la fois, ou pour construire, disons, une réplique de rue raccordant avec la maison dans laquelle *l'acteur doit entrer*, le tournage d'un film prend de quatre semaines à — parfois — six mois. En général, il faut une heure et demie pour montrer l'ouvrage terminé. Quelque part dans cette perte de temps se trouve la raison pour laquelle un film ne se fait pas en continuité. Il faut du temps pour construire les décors, placer la caméra et régler les éclairages, diriger les acteurs, bien que ce dernier travail soit considéré comme gaspillage par la presque totalité des metteurs en scène.

Passé le stade de l'invention, le cinéma accapara une foule d'individus qui tentèrent de découvrir de meilleurs moyens pour parvenir à une bonne fin, et ils trouvèrent trop difficile de maintenir la continuité de l'action. Au cinéma comme au théâtre, on dit à l'acteur ce qu'il doit faire, mais il n'y a pas de répétition en costumes devant un auditoire ou de « générale » pour lui *permettre de se rendre compte* si on lui a dit de faire ce qu'il était bon de faire. Seul le film terminé le lui révèle — et sans ménagement.

Derrière le dos de l'acteur

Seulement, le film ne se termine pas avec *l'acteur, mais avec* une paire de ciseaux. Elle est maniée par quelqu'un qui n'a qu'une petite idée (d'habitude aucune) des intentions premières et il risque d'ôter de la bouche de l'acteur le mot le plus important ou de faire sauter son expression la plus efficace. Ce chirurgien posthume, connu sous le nom de monteur, charcute littéralement le texte et le visage de l'acteur. Il peut donner un débit rapide à un bègue, de *promptes réactions à* une personne lente d'esprit. Il peut également faire l'inverse et n'hésite pas à le faire souvent. Il peut modifier le tempo et le rythme de la démarche de l'acteur, ainsi que son but. Il peut conserver des plans que l'acteur avait omis de juger essentiels parce qu'à ce moment il ne jouait plus, mais songeait à déjeuner ; et d'un coup de ciseaux donné



Philip Holmes et Sylvia Sydney dans *An American Tragedy* (1931).

d'un cœur léger, il peut détruire l'expression à laquelle l'acteur tenait le plus ou la phrase sur laquelle il comptait pour entrer dans l'immortalité.

Il peut conserver des plans où mains et jambes ont l'air de paquets de graisse (les déformations physiques étant encore moins ridicules que les déformations morales), et il peut arriver à faire réfléchir les femmes les plus étourdies de la terre en gardant dans son montage des parties de leur anatomie qu'elles se proposaient de cacher.

Non seulement le monteur coupe, mais tous ceux qui ont la possibilité d'approcher le film, y compris même l'exploitant qui va le montrer, ont des idées de modifications, et souvent le pouvoir de les faire exécuter. En fait, donnerait-on à chacun le droit d'employer son génie à l'amélioration d'un film qu'il n'en resterait rien que le titre, et même de celui-ci on discute souvent encore la veille de la sortie du film.

Loin d'être responsable de son jeu, l'acteur ne peut même pas être tout à fait sûr que la projection du film terminé ne lui révèlera pas que l'on a employé à sa place une doublure ou que la voix que l'on entend n'est pas la sienne. Dans tous les cas de danger physique, assez généreusement dispensés dans les films, l'acteur est remplacé par quelqu'un qui, paraît-il, lui ressemble, et quoique souvent l'acteur veuille bien courir lui-même les risques physiques (de préférence aux risques moraux), le producteur en a beaucoup moins envie puisqu'un accident signifirait arrêt du tournage. Quant à la voix, il peut, pour une raison quelconque être incapable de chanter, ou, ce qui est plus courant, de parler.

J'ai moi-même remplacé la voix de nombreux acteurs par leur propre voix prise dans d'autres scènes, et, dans bien des cas, j'ai remplacé leur voix par celle d'autres acteurs, me servant ainsi de la voix d'un homme et du visage d'un autre. Bien que cela ne soit pas courant, c'est toujours possible et même recommandable. (Le film idéal sera un film synthétique.)

Dans *An American Tragedy*, j'ai doublé la voix de l'homme qui jouait le rôle important du juge dans le fameux procès. Ce n'était pas un mauvais acteur, mais je découvris, malheureusement trop tard, que sa diction trahissait un accent qui était en contradiction avec l'effet voulu. On me demanda par la suite comment j'avais fait pour ne pas remarquer cet accent. Je reconnus ma faute mais invoquait l'impression que m'avait faite l'acteur en se taisant lorsque je le rencontrai. Plutôt que le vexer en prenant quelqu'un d'autre à sa place, je remplaçai

sa voix, à l'insu de tout le monde, sauf de l'acteur, qui n'eut donc aucune surprise désagréable en voyant de sa bouche ouverte sortir une voix qui n'était pas la sienne. On se sert énormément de ce procédé appelé « doublage ».

Il m'est arrivé de corriger une diction incorrecte, des sifflantes exagérées, en usant de plume et d'encre directement sur la piste sonore qui accompagne l'image : on a dit que quelqu'un était parvenu à tracer sur une piste sonore des marques ressemblant si parfaitement à l'image photographique des mots que, lorsqu'on la projetait, on entendait le langage humain. Songez qu'on peut écrire le son du langage humain avec une plume et de l'encre — ou bien que l'on peut changer le langage humain, non seulemet avec une plume et de l'encre, mais avec les plus légères manipulations de boutons ou modifications de vitesse élevant ou abaissant le niveau de la voix.

Puisque la voix de nos vedettes populaires ne mécontente presque personne, on se livre rarement à des opérations de ce genre, mais on supprime toujours de larges passages du dialogue sans la participation de l'acteur, et l'on a déjà demandé à tous les acteurs de faire, parfois par téléphone, ce que l'on appelle une « bande sons seuls ». Cette « bande sons seuls » est destinée à prendre place dans les passages où l'acteur tourne le dos ou bien fait un geste accidentel de la main, donnant l'impression qu'il est en train de parler. Ces « sons seuls » sont d'ordinaire quelques propos tendres que l'auteur ou le metteur en scène avaient oubliés et qui, enregistrés séparément, sont ensuite adjoints aux images de l'acteur. Mais en général, on se sert de la voix et du corps du même acteur, même si, longtemps après qu'il ait terminé, il risque de s'entendre appelé vingt fois par vingt personnes différentes, afin de rafistoler quelque chose qui passe ensuite pour le fin du fin de l'élaboration.

Pour ma part, j'ai été souvent obligé de truquer les sentiments au dernier stade de la réalisation en cachant les défauts et en mettant à jour les intentions à l'aide des bruits et de la musique (tout cela se fait après le tournage, à l'insu et sans l'autorisation de l'acteur), et j'ai eu des ennuis sans fin en essayant de masquer ce qui est connu sous le terme technique de « bouche sèche », c'est-à-dire le clappement de langue contre le palais qui, une fois enregistré, ressemble au bruit que fait la chute d'un grêlon. Un acteur ayant un tel défaut doit être lubrifié sans arrêt par l'ingurgitation de grandes quantités d'eau, ce qui n'est pas fait pour améliorer son jeu.

Responsabilité et irresponsabilité

On a obtenu une interprétation intelligente d'imbéciles qui n'auraient pas été capables de traverser une pièce sans trébucher et j'ai vu des hommes et des femmes intelligents transformés au point d'avoir l'air de simples d'esprit sans qu'ils en aient conscience, jusqu'au jour où ils s'assirent dans la salle de projections et se rendirent compte de la métamorphose.

Bien qu'on puisse tenir un acteur de cinéma pour responsable de sa personne, on ne peut le tenir pour responsable de son jeu. Plus l'acteur est au courant des méthodes cinématographiques, mieux il comprend l'abandon où il se trouve et cherche à décider lui-même du choix du metteur en scène, du chef opérateur, du scénario, ainsi que des responsables de la démolition finale : les monteurs. Mais, ce qui est bien pis, jusqu'à ces tout derniers temps, pas même le metteur en scène le plus en vue n'avait le droit de faire son montage, sauf à de rares exceptions (où c'était absolument inévitable), puisque seul le directeur de production, généralement anonyme, avait l'autorisation d'y participer activement en tant qu'homme du métier.

Peu d'acteurs réussirent à atteindre une place assez élevée pour pouvoir être maîtres des facteurs qui influent sur leur carrière, et, lorsqu'ils y sont parvenus, ils ont rarement, si ce n'est jamais, été capables d'éviter l'insuccès. L'histoire du cinéma est encombrée d'épaves de comédiens qui finirent par être leurs propres producteurs, encore qu'il y ait eu deux ou trois exceptions sans importance.

L'acteur de cinéma moyen, capable ou non, préfère être sommé de faire couler ses sentiments comme l'eau d'un robinet à neuf heures du matin — sentiments qui normalement prennent du temps à se manifester — et à la demande du dernier des metteurs en scène, la vedette consacrée ou l'acteur de second plan sont prêts, sans trop poser de questions, à rire hystériquement ou à fondre en larmes, avec ou sans le secours de la chatouille ou de la glycérine; et ils se contentent de la conviction qu'on les estime être en train de faire œuvre d'artiste.

Naturellement, un acteur à petits moyens s'adapte plus facilement qu'un acteur doué d'une grande intelligence, puisque les méthodes de production sont, le plus souvent, un choc sévère pour quiconque dont l'esprit a fait de légers progrès depuis l'enfance. Mais un acteur



Phyllis Brooks et Victor Mature dans *The Shanghaï Gesture* (1941).

ne se choque pas facilement : il entreprend de trouver, aussi vite qu'il le peut, sa place exacte dans le puzzle des films. Comment se montrer sous son meilleur jour ? Comment échapper à toute directive ? Quand, enfin, il a une telle pratique qu'il arrive à faire ce qu'il croit être le mieux, sans le frein et les conseils d'un chef, le résultat n'est guère bon.

Non seulement les méthodes de production, mais le mécanisme complexe et les ennuis inévitables sont contre l'acteur. Le studio normal étant d'ordinaire géré par des gens qui n'ont aucune sympathie pour les problèmes qui demandent réflexion, la confusion y est épouvantable. Tout y est réglé au millimètre, sauf le travail de ceux qui font réellement les films.

Lorsqu'un matin, l'acteur de cinéma pénètre dans le décor, il y a des chances qu'il ne l'ait jamais vu auparavant (il se peut même qu'il n'ait jamais entendu parler du metteur en scène), mais cinq minutes plus tard, on lui demande de s'y conduire comme s'il y vivait depuis vingt ans et d'être familier avec chaque objet. Cela n'est pas très difficile. On lui demande de jouer comme s'il était seul, alors que de toutes les cachettes possibles, des électriciens et d'autres ouvriers épient chacun de ses gestes. Ils sont indifférents à ses problèmes, baillent à la moindre occasion, et l'acteur, pour acheter leur indulgence, est forcé d'entretenir de bons rapports avec eux. Il s'habitue bientôt à cela aussi.

On peut lui demander de se jeter au cou d'un autre acteur en l'appelant son meilleur ami, alors qu'il n'avait jamais vu cet individu deux secondes avant de jouer cette scène. On le persuade — et parfois il aime autant cela — de faire de folles déclarations d'amour à l'espace vide hors champ qui, en l'absence de la vedette en train de se relaxer dans sa loge, ou vibrant encore dans un autre film, la remplace jusqu'à ce qu'elle doive se montrer. Cela ne le gêne pas du tout, car si la femme, qui pour le moment représente l'amour de sa vie, est dans le champ, on demande à celle-ci de fixer un point au-delà de lui, ou ses oreilles, sans quoi la caméra leur donne à tous deux l'air de loucher, ce qui est dû au fait que les amants cinématographiques ne sont pas séparés par une distance normale.

Il arrive souvent qu'on ne donne le manuscrit à l'acteur qu'une demi-heure avant qu'il joue son rôle (on m'a dit qu'il existerait des acteurs qui lisent un scénario en entier et non pas seulement les passages concernant leur personnage), qu'on lui ordonne, comme à un soldat, de tourner et d'aller à gauche ou à droite et qu'il se contente de s'entendre dire qu'il ne fait rien de mal et bientôt comprendra mieux ce que l'on attend de lui. S'il répète trop longtemps, on le juge difficile et sa réputation en souffre. Mais il n'éprouve jamais le besoin de répéter beaucoup, bien qu'il trouve que les autres acteurs en ont, eux, terriblement besoin.

A la mémoire de l'acteur

A part quelques exceptions, dont la bizarrerie mériterait d'être étudiée en détail, je n'ai jamais connu un acteur qui consacre autant de temps à prendre soin de l'intérieur de sa tête que de sa surface. Manifestement, il trouve que se maquiller mérite qu'on se donne du mal, et il ne néglige jamais cet aspect de sa puissance d'expression. On me prend pour un garde-chiourme parce que j'exige qu'un acteur écoute mes instructions sans partager son attention entre ce que je dis et l'étude approfondie de ses fers à friser, brosses à vêtements, houpettes et revues favorites. Mais en général, le metteur en scène n'exige pas d'être écouté très attentivement (on risquerait alors de croire qu'il retarde l'exécution du plan de travail) et son interprète lui prête une oreille tandis que la seconde est accaparée par un groupe dont le seul rôle est de préparer son physique pour l'épreuve du jeu. En général, il suffit d'un appel électrisant de ce genre : « *Allez, Charles, encore celui-ci et on laissera tomber pour aller déjeuner.* » Aussitôt on rapetasse fébrilement le maquillage qui était en train de fondre, on donne un coup de brosse à Charles, on le bouscule et on le fourre sous les projecteurs qui fournissent assez de chaleur pour un bain turc ; moyennant cette aide, il se met froidement dans la peau d'un homme du monde tandis que la transpiration ruisselle le long de son dos et fait une petite mare à ses pieds.

Si le texte, qu'il doit alors dire sur un ton de grand seigneur, met sa mémoire à trop rude épreuve, il le lit sur un tableau noir, placé hors du champ de la caméra. Ce texte est d'ordinaire écrit par quelqu'un dont l'orthographe est plutôt du genre archaïque. Certains des plus grands morceaux d'éloquence de l'histoire du cinéma ont été montés à partir de trente tentatives différentes de lecture. Parfois, ces morceaux d'éloquence sont la somme des efforts de tout un mois qu'il fallut à l'acteur pour les dire. Lorsqu'on montre ensuite un tel discours, la déclaration de Gettysburg par exemple, on peut remarquer qu'au lieu de voir l'acteur le prononcer, on entend le texte, tandis que l'on nous montre d'autres acteurs écoutant bouche bée. Leurs bouches ne béent pas d'admiration pour la mémoire de l'orateur.

Non, dans le monde du cinéma, l'acteur aime avoir la réputation d'un homme qui a de l'aisance en scène, examine la situation d'un œil d'aigle, établit un contact rapide avec tout le monde et son père, et puis, si son nom est, disons, Spencer, être baptisé « Spencer une Prise ». Il appréciera un tel surnom plus qu'un gangster qui asseoit sa réputation sur l'appellation affectueuse de « Kelly la Mitraillette ». Une fois, j'ai eu affaire à un acteur qui me dit, pendant que nous répétions : « *On m'appelle Warner une Prise.* » Il fallut toute la journée pour réussir à lui faire dire « *Bonjour* ». Mais, tourner une scène plus d'une *fois, même* si le jeu est exécrable, est gâcher de la pellicule, à moins que l'acteur n'ait trébuché sur le texte. Croyant que chaque fois qu'il ouvre la bouche, le public va être littéralement subjugué, l'acteur se vexe si on lui signifie que donner le rythme au texte, en marquant la respiration après chaque virgule, ne suffit pas à le charger de sens.

Le faux roi et le vrai barbu

Mais permettez-moi de poursuivre ma description de ce milieu intellectuel. Peter Arno est arrivé à résumer toute l'absurdité du tournage habituel dans un dessin animé qui nous montre un acteur grimpant énergiquement dans le lit où repose langoureusement sa partenaire, et, alors qu'il s'apprête à s'étendre à ses côtés, lui être présenté par le metteur en scène. Naturellement, Arno exagère, puisqu'il y a de fortes chances que l'acteur doive se présenter lui-même. A de rares exceptions près, les acteurs ne s'en inquiètent guère. Par contre, ils s'inquiètent de passer inaperçus. Il n'y a que très peu d'acteurs qui souhaitent échapper aux regards. Je me tenais récemment à côté d'un acteur célèbre, au foyer d'un théâtre : il fut reconnu par un touriste qui s'approcha et dit : « *N'êtes-vous pas dans le cinéma ? Votre visage m'est familier.* » L'acteur devint pâle, murmura : « *Mon Dieu !* » et disparut.

Mais, en règle générale, l'acteur ne disparaît pas assez vite. Surtout à l'écran où une seconde paraît souvent durer des siècles. Celui qui bagarre pour rester devant la caméra le *plus longtemps possible est la vedette, mais on aimerait qu'il se souvienne qu'il n'est pas* devenu vedette ainsi. Cependant, d'être une vedette lui donne certaines prérogatives. Lorsque, par exemple, il incarne un explorateur, il ne fera rien de plus qu'endosser le costume maculé choisi par le costumier, puis entrer sur le plateau, non pas comme au retour d'une marche épuisante et dangereuse, mais comme s'il venait de quitter sa loge. Je suppose que le metteur en scène qui ferait remarquer la différence de kilométrage ne restera pas longtemps son ami. (D'habitude, on choisit les metteurs en scène pour peu qu'ils entretiennent de bons rapports avec les acteurs et les autres membres moins importants de l'équipe). Quant à un petit acteur



Gloria Grahame et Robert Mitchum dans *Macao* (*Le Paradis des Mauvais Garçons*, 1951).

qui doit, par exemple, incarner un monarque, personne ne s'inquiète beaucoup de lui. Sur le plateau, il est pour ainsi dire aux ordres d'un assistant, ce qui n'est guère fait pour provoquer chez lui le port royal désiré, d'autant plus que l'assistant vient de lui crier : « *Hé ! Empereur, qu'est-ce que tu as, que diable* ? Ne t'ai-je pas dit d'être ici à l'heure ? » Le même acteur tiendra immédiatement le rôle d'un noble souverain, célèbre pour sa sagesse, et donnera des ordres à un ministre suave qui, la veille, incarnait le shériff apoplectique dans un film où le roi était voleur de chevaux.

On comprendra bien aussi la remarquable histoire de l'homme portant une vraie barbe : on l'alla chercher en toute hâte dans la rue parce que le metteur en scène avait soudain eu l'idée qu'il fallait, dans un plan, faire traverser le champ par un homme portant la barbe. Le barbu demanda à lire le découpage. Sur le plateau, l'équipe, les acteurs qui attendaient cet homme, le metteur en scène et son état-major, n'en croyaient pas leurs oreilles. Pourquoi un homme qui n'avait qu'à traverser le décor réclamerait-il le découpage ? Notre figurant, ayant furieusement besoin de dix dollars, insistait néanmoins, disant qu'à moins de lire le découpage, il ne saurait comment marcher ou quel était le rapport entre sa démarche et le scénario, et que par conséquent, il ne pourrait pas plus marcher qu'il n'était capable de voler. La suite logique de cette histoire fut que l'on remplaça immédiatement notre acteur trop curieux par un autre barbu qui ne se souciait de savoir ni comment ni pourquoi il devait marcher. J'entendis dire plus tard que le premier postulant s'était rasé.

Les dessous du cinéma

Mais on comprend difficilement pourquoi un acteur de cinéma désire tant passer pour un artiste. Il se peut qu'il soit un héros ou un personnage particulièrement sympathique doué d'une énergie fantastique. Il peut mériter tout ce qu'il reçoit, qu'on lui reprend d'ailleurs à la longue. Il peut suivre une route téméraire pour gagner sa vie, plutôt que choisir la facilité, mais l'art a d'autres serviteurs, d'autres critères et n'est fondé sur aucune absurdité de ce genre.

Je fus le premier à parler des dessous du cinéma dans *The Last Command*, film où le regretté Emil Jannings jouait le rôle d'un figurant. Si l'on a gardé un souvenir de cet ancien film, on peut se rappeler que Jannings, qui avait été général en chef de l'Armée russe, est

poussé par le destin à Hollywood où il est choisi dans la foule des figurants pour retracer à l'écran sa propre histoire. Le film se terminait sur Jannings devenant fou et mourant en croyant qu'il reprenait son commandement. Mais cette fin était poétique, comme toutes mes fins. L'acteur de cinéma ne devient pas fou ; il devient l'idole de millions de gens.

Et le temps que dure sa popularité ne dépend pas de lui, mais de ses scénarios, de ses tics — et de ses metteurs en scène. En général, les seconds rôles ont la plus longue vie cinématographique parce qu'ils ne portent pas la responsabilité des échecs. On les choisit suivant leurs types répertoriés en gras, maigres, moines, docteurs, vieux déplumés, barbus, soldats, détectives, diplomates, filles à belles jambes, empereurs, etc., et que Dieu vienne en aide à celui qui ayant une fois joué un moine croit qu'en des jours meilleurs il pourra être docteur.

L'acteur célèbre est autant typé que l'acteur de second plan et totalement identifié avec le rôle qu'il joue, non seulement par le public et par la critique, mais par lui-même (quoi que l'on entende dire de temps à autre qu'un acteur ou une actrice ambitionne de jouer quelque chose de meilleur que les futilités qui en firent des vedettes) si bien qu'en général il s'arroge les qualités et les défauts par lesquels il s'illustra et ne s'en débarrasse qu'avec peine, lorsqu'un *autre rôle requiert d'autres dispositions. La différence dans la maison de Jannings* entre le moment où il y entrait en tant que général et le moment où il y revenait comme figurant de cinéma était effroyable. Un jour, de son fouet, il caressait les servantes tout en demandant une cigarette et le lendemain, les suppliait d'une voix brisée de lui permettre d'entrer.

La nature de son travail dans un film ne laisse pas à l'acteur beaucoup de force pour la méditation des vertus abstraites, et, par conséquent, il cherche les éloges là où il les trouve en abondance ; il évitera toutes questions superflues en ne parlant que de lui-même ou de son rôle et n'écoutera même pas celles qui ne le concernent pas, à moins d'être sûr que son tour va venir.

Mais il y a une raison à ce manque d'équilibre dans la vie agitée de l'acteur de cinéma. Il est produit par les exigences anormales auxquelles il est soumis. On lui demande de jouer d'abord la grande scène et ensuite les scènes y amenant. Il peut lui arriver de jouer une ardente scène d'amour le premier jour de la production et de montrer comment, à l'origine, il rencontra fortuitement la jeune fille après avoir déjà joué le père de famille. Ces acrobates sont pénibles et fatigantes : elles épuisent le système nerveux indispensable au rétablissement de l'équilibre.

On est frappé par la dilution des sentiments dont le flot est inévitablement coupé par des heures de préparation pour chaque plan ou, parfois, par la fin de la journée de travail qui, *autant que je sache, tombant au milieu des complications, en retarde le dénouement ; par* exemple : lorsqu'on raconte à un acteur que quelqu'un a suivi sa femme et l'a vue, accompagnée d'un étranger, entrer dans un hôtel et s'inscrire sous un nom d'emprunt. Le suspense ne se dissipera pas avant neuf heures le lendemain.

A défaut d'être dirigé par le metteur en scène, le seul guide auquel se fiera l'acteur est s'il sent ou non la scène. Et l'on ne peut imaginer de pire guide. Jouer n'est pas tout à fait aussi simple. Et il n'y a guère de metteur en scène se souciant de diriger les acteurs puisqu'ils assumeraient alors une responsabilité qu'ils ne désirent pas tellement endosser — et je suppose d'ailleurs que tous les metteurs en scène ne sont pas capables de diriger les acteurs.

Mais de plus, les préoccupations vitales de l'acteur moyen sont bien au-delà de son jeu. Bien qu'il soit décidé à se bagarrer pour avoir autant de texte ou de gros plans qu'un autre, il ne se souciera pas du contenu de ce texte ou de la signification de ce rétrécissement du champ. Il exigera que sa loge soit aussi confortable que celle de ses collègues, que ses repas, lorsqu'il tourne en extérieurs, soient aussi succulents que ceux du metteur en scène et qu'au retour seuls ceux qui le trouvent irrésistible voyagent avec lui.

Un élément complexe de notre métier

Jouer n'est ni se maquiller ni apprendre un texte par cœur. Et ce n'est pas non plus sentir une scène. Un acteur ne doit pas seulement sentir mais être capable de contrôler ses sentiments ; le ton de ses propos doit impliquer une critique et un commentaire de son texte. Il doit savoir quand se contenir et quand se laisser aller ; son intelligence doit toujours être en avance sur son instinct. Il doit savoir pourquoi les mots qu'il prononce ont été écrits et s'ils sont destinés à révéler ou à cacher sa pensée. Il doit pouvoir écouter les autres acteurs, peser ce qu'il entend et ne pas se préoccuper que de sa réplique pour la lancer à son tour sans tenir compte du rapport qu'elle a avec celle des autres. Il peut être préférable que sa personne soit moins visible que les idées qu'il exprime : il doit savoir quand sa présence

brouille ou met en valeur ces idées. Par-dessus tout, il doit pouvoir contrôler les effets qu'il désire provoquer. Dans la vie, sa modestie doit être sincère, et non pas fausse parce qu'il est trop imbu de sa personne. Il n'y a ni acteurs de premier plan ni acteurs de second ordre, il n'y a que des acteurs exprimant pleinement les intentions pour lesquelles ils ont été engagés. Lorsque les intentions sont confuses ou superficielles, aucun acteur ne peut faire mieux qu'être à leur image.

Nous remarquons combien le jeu de l'acteur est fougueux lorsqu'il chante, monte à cheval ou court pour attraper un train. Mais cela est dû à ce qu'en ces cas-là, l'acteur sait exactement ce qu'il fait. Lorsqu'il s'agit de traduire une grande émotion, l'acteur de cinéma ne peut guère faire mieux que deviner où en fin de compte elle se placera dans le montage, ou même laquelle des nombreuses prises faites pour arriver à ce qu'il l'exprime finira par être utilisée.

Il y a un autre homme qui peut savoir où doivent aller tous ces morceaux et qui peut décider de ce qu'il faut obtenir de l'acteur présent sur le plateau, et qui, à l'occasion, s'il a la patience de Job, peut forcer tout le monde à faire quelque chose ayant un air de ressemblance avec une œuvre d'art. Mais il ne s'agit pas de l'acteur.

Je suggère donc qu'on ne se serve pas de l'acteur de cinéma comme d'un artiste et qu'on ne le traite pas comme je traiterais l'acteur à qui il suffit de *faire son entrée* pour dominer la scène du théâtre, mais seulement comme l'un des éléments complexes de notre métier. Puisque son importance a été exagérée, on peut déceler chez moi une tendance à pencher dans l'autre sens. Mais mon but n'était ni de le diminuer ni de le gonfler, mais simplement de l'étudier. Pour le faire sérieusement, une analyse plus poussée de ces personnages qui sont littéralement multipliés par trois ou quatre cents reflets serait nécessaire : chacune de ces reproductions peut attirer un grand auditoire et renvoyer à l'original gloire et fortune telles que n'en eurent jamais homme d'Etat, poète, musicien, peintre, savant, professeur, médecin ou qui que ce soit d'autre qui, pour accéder à son métier, doit d'abord réussir à s'en rendre maître.

Josef von STERNBERG.



Akemi Negishi dans *The Saga of Anatahan* (1954).



ROBERT BRESSON L'INSAISISSABLE

par François Leterrier

Jost et Fontaine (François Leterrier) dans *Un condamné à mort s'est échappé.*

J'ai vu de près, pendant trois mois, Bresson tourner *Le Condamné*. J'ai vu le film. Mais l'homme, son propos, ses raisons, me sont toujours aussi mystérieux.

Bresson surprend, mais il brouille comme à dessein les pistes. « *Je ne suis pas metteur en scène, je suis peintre.* » On exploite ses rares déclarations. On le suit comme on peut. Peintre, musicien, réaliste, poète, mystique, psychologue, janséniste, artiste, métaphysicien... il échappe.

L'œuvre peut s'éclairer de remarques, non s'interpréter.

On a supposé seulement l'homme Bresson derrière Fontaine, et parfois l'homme en général. Mais l'évasion est peut-être surtout celle du cinéaste. Il faut sortir du studio, achever l'œuvre entreprise, et la patience du condamné est la meilleure arme du metteur en scène prisonnier d'une production.

Pour avoir tant de fois répété les répliques, je leur ai souvent découvert une actualité plus flagrante au studio que dans la prison du film. Il ne manque pas, sur un plateau, de Blanchet, plan de travail en main, pour prophétiser : « *Tu ne passeras pas !* » ou s'écrier : « *On n'y croit plus, tu as traîné trop longtemps.* » Mais Bresson, comme Fontaine, n'écoute pas les mauvais anges. « *Il le faut* », ce mot qui revient si souvent dans la bouche du prisonnier, c'est encore Bresson, en plein mixage : « *Il faut que le film sorte dans trois jours.* »

Cet auteur à scrupules, qui fait recommencer dix fois un plan réussi, pour la sécurité, peut encore dire avec son héros : « *Sûr ? Peut-on être sûr, ici, de quelque chose !* », et mieux : « *Le dur, c'est de se décider.* »

Ce cinéaste, tant décrié pour *Les Dames*, pourrait répliquer aux louan-

ges de certains, comme Fontaine à Blanchet qui s'est mis à croire en lui : « *L'extraordinaire, c'est que c'est vous, monsieur Blanchet, qui le dites.* »

Pourquoi ce film énigmatique ne serait-il pas son propre journal de tournage ? Fontaine, Bresson en train de créer Fontaine ? Et l'évasion, l'image fidèle de cette entreprise patiemment menée à bien ?

Fontaine a beaucoup de Bresson au travail. La même obstination, la même précision, la même minutie. Jusqu'à cet entêtement, puéril en un sens, qui fait dire à Fontaine, refusant de rendre son crayon : « *Quelle bêtise ! Et seulement pour ne pas céder.* »

Bresson affronte ses aides et ses interprètes, comme Fontaine les autres prisonniers : de simples instruments qui, eux, n'ont pas la grâce. Il s'y prend comme Fontaine avec Jost, car ces gens, s'ils peuvent être de bons auxiliaires, sont aussi capables de trahir. C'est la même tactique : ou la contagion, dont il tire autorité, ou la persuasion sans violence, ou l'intimidation presque morale.

Reste le hasard, si souvent nommé dans le film, mais qui contredit la rigueur toujours préméditée que Bresson revendique. Il n'y a pas de tournage sans trouvailles fortuites. Mais ici, le hasard devient système, parce qu'il est le contraire du métier. De l'interprète d'occasion, Bresson attend l'expression juste par hasard, comme un docteur penché sur un mourant l'étincelle de vie qui dira que tout n'est pas perdu.

Mais il faut préparer la chance, et c'est le système. Ce que Bresson nomme la Mécanique. Il y a la poésie propre des mots, où s'opposent à dessein les diphtongues lourdes aux voyelles sèches, le découpage rythmique qui rompt la monotonie, l'élision nécessaire qui donne de la vigueur, les silences, les enchaînés, là où la syntaxe veut virgule ou point. Il faut se mettre cela dans la bouche.

Puis oublier. Se lancer dans la phrase comme en la disant pour la première fois. L'émotion qui provient de l'oubli de la Mécanique est vraie, non truquée, comme celle de l'acteur qui s'émeut d'abord dans la peau de son personnage. Si l'interprète ne s'y efforce pas, l'expression n'est jamais forcée. Tout reste en dedans.

En ce sens, le film est intérieur, ce qui ne veut pas dire spirituel. On a bien vu qu'il s'agissait d'une action, et même d'une action qui s'en-



Robert Bresson confère avec son assistant Paul Clément et François Leterrier.

treprend sans projet. En fait d'arrière-pensées, Fontaine avoue : « *Il fallait que cette porte s'ouvre, je n'avais rien prévu pour après.* » Ce travail au jour le jour ne débouche sur aucun futur précis, pas plus qu'il n'implique plan ou préméditation. Ces gestes de menuisier empêchent surtout de penser.

Ce qui fait illusion, c'est que cette action sans projet s'accomplit sans obstacles. Bresson aime la prestidigitation. D'où cette métamorphose de cuiller en ciseau, de lanterne en crochet, de chemise en corde et de fouille en colis, où la complaisance plastique gauchit parfois l'intention. D'où cette évasion facile, un peu désinvolte, et le triomphe de la magie dans l'assassinat d'une sentinelle. Le bout de mur y est comme le mouchoir du prestidigitateur : tout se passe hors de la vue, Fontaine a pris soin de déposer son arme — rien dans les mains, rien dans les poches — et quand il ressort, l'autre a disparu.

Cette magie peut se nommer miracle ou grâce, dans un contexte que la présence d'un pasteur suggère autant que la musique de Mozart. Là, Bresson, comme toujours, se réfugie derrière la vérité. Il y avait un pasteur à Montluc, et Devigny l'avait pris en amitié. C'est que le vent souffle où il veut.

Dans un autre cinéma, le miracle se nomme enchaîné. Mais Bresson s'est refusé jusqu'aux transparences arides du *Curé*, où les larmes d'argent d'un drap mortuaire devenaient flocons de neige. Il n'admet plus que la magie de la suggestion. Cette pudeur sent parfois le système. Et l'on ne décide pas sans préciosité, ni prétention, de n'en montrer que le moins possible.

Ainsi, Robert Bresson cinéaste se définit surtout par ses refus. Il y a de ce parti pris dans *Le Condamné*. « *C'est,* m'a dit un spectateur, *comme un romancier qui déciderait d'écrire en supprimant tous les adjectifs.* » On le remarque aussi sur le plateau, où les *non* indiquent souvent le goût de la contradiction. J'ai vu certains, souhaitant qu'un plan fût supprimé du montage, lui conseiller de le garder.

Ce n'est pas un exercice de style. Bresson a commencé par circonscrire de refus précis un domaine aussi exigu que la cellule de son prisonnier. Il a travaillé aveuglément, se cognant contre des murs qu'il avait édifiés lui-même, évitant du plus sûr instinct négatif des facilités dont le sujet ne pouvait pas ne pas donner la tentation. Cette sorte de rigueur est fidélité à des décisions déjà prises. Et c'est pourquoi le récit n'est qu'un prétexte.

Ce genre d'essai, il faut le dire, n'apporte au cinéma qu'une épuration, ni enrichissement de langage, ni horizons. C'est l'œuvre d'un génie singulier, qui ne coïncide pas avec l'évolution de son art. D'un cas qui n'entre dans aucun classement. On voit fort bien ce qu'il évite, mais il enseigne seulement d'éviter.

Car il manque à cette dialectique d'exploiter son redressement, et c'est peut-être ce que Bresson, l'insaisissable, nous réserve.

François LETERRIER.

"FAITES-VOUS PLEURER"



par Anne Vernon

Anne Vernon se regarde dans une glace (*Edouard et Caroline,* de Jacques Becker).

J'avais dix-huit ans, et j'étais dessinatrice à contre-cœur, quand je suis allée trouver Mme Tania Balachowa pour lui demander comment on devait s'y prendre pour faire du théâtre. Elle m'a regardé de son profond œil violet et m'a posé une question extraordinaire :

— *Vous est-il arrivé de vous mettre devant un miroir, de vous murmurer des phrases, de ressentir une grande émotion, et de vous faire finalement pleurer ?*

Tête basse et rougissante, je lui ai répondu que c'étaient là des choses inavouables. Elle a souri et m'a tendu une brochure :

— *Lisez,* m'a-t-elle dit, *je vais vous donner la réplique.*

Je m'en souviendrai toute ma vie, mon rôle commençait par ces mots : « *Théodore... il est mort ?...* », et je comprenais au fur et à mesure de ma lecture que la jeune fille ne pouvait d'abord y croire, pour s'abandonner ensuite à un profond chagrin.

Au milieu de la page j'ai dû lâcher mon texte, car j'avais tant de sanglots dans la gorge que je ne pouvais plus articuler autre chose que : « *Excusez-moi... excusez-moi...* » J'étais écrasée de honte d'éprouver moi-même une semblable peine.

Tania Balachowa s'est approchée et m'a dit gentiment :

— *Je crois que ça ira, vous êtes une comédienne.*

J'ai souvent pensé, depuis, que c'est un curieux métier celui où l'on peut garder l'œil sec au récit des malheurs arrivés à la voisine, et qui vous remplit les yeux de larmes si l'on veut les mimer.

Quelquefois je reçois des lettres de jeunes gens de la province, qui me demandent de leur être utile. J'ai envie de leur poser la question : « *Vous êtes-vous déjà fait pleurer dans une glace ?* », mais évidemment je n'ose pas. Comme ils sont très jeunes et qu'ils m'écrivent d'ordinaire en cachette de leurs parents, je me contente de leur représenter les difficultés d'une pareille profession. J'ajoute que nous sommes déjà plusieurs milliers d'inscrits au syndicat des acteurs... etc.

Un vrai jeune acteur ne risque rien à être découragé, car c'est un état où l'espoir est un don. Et *il renaît si vite que* l'échec n'a pas d'importance. Humiliations, rôles manqués pour une raison absurde : on est trop brun, ou trop maigre, ou trop petit... Les acteurs gardent, à travers ces épreuves, une fraîcheur, une jeunesse de caractère, une foi si vive dans leur réussite, que c'en est merveilleux et attendrissant.

Après avoir doublé à Paris au théâtre et joué des petits rôles en province, je fut engagée par Fernand Ledoux qui m'emmena pour une tournée théâtrale de huit mois en Amérique du Sud.

Là, et sous la direction d'un tel maître, je compris réellement *mon* métier. Je me souviens de cette époque comme de la plus exaltante de ma vie professionnelle. Fernand Ledoux aimait à dire :

— *Il y a deux sortes d'acteurs... les comédiens et les acteurs. Les acteurs sont des gens dont le talent est fait de personnalité et de présence,* « des monstres sacrés », *qui marquent un rôle à leur image. Ils plaisent parce qu'ils sont toujours les mêmes, ils impressionnent à cause de leur force. Il existe d'ailleurs de grands mauvais acteurs. Les comédiens sont des gens qui ont le respect du texte qu'ils défendent, qui s'effacent derrière le personnage qu'ils jouent, et qui ont, eux, le génie de changer d'apparence physique et morale. Ils sont appréciés à cause de ces qualités mêmes. Je ne connais pas de grand mauvais comédien.*

Fernand Ledoux, merveilleux comédien, appartient au Théâtre Français où les acteurs s'appellent par tradition « Les Comédiens Français ».

Plus tard, quand j'ai travaillé dans les pays anglo-saxons, j'ai découvert un sens différent du mot comédien *(« comedian »)*. Il signifie acteur comique, opposé à « *actor* » (acteur dramatique). Mais j'ai retrouvé là-bas, comme du reste partout ailleurs, les mêmes « emplois », les mêmes conversations, les mêmes superstitions, la camaraderie facile et la complicité.

Un soir, j'ai entendu Orson Welles résumer le sordide et l'orgueil de cette profession. Il disait que « *les prêtres avaient bien tort à présent de nous enterrer à l'église, que les acteurs sont en marge, qu'ils ne sont pas des gens ordinaires* ». Il se lamentait sur leur dégénérescence.

— *Nous étions des romanichels,* disait-il, *mais nous pouvions être Princes, assis à la table des Princes, maintenant nous sommes tout juste des bourgeois, des fonctionnaires. Si j'étais Anglais on m'aurait anobli !* ajoutait-il, indigné; *on m'aurait nommé « Sir », comme le dentiste de la Reine !*

Il est exact que c'est une mode, à l'heure actuelle, de considérer qu'il faut ressembler à tout le monde pour plaire à tout le monde; c'est aussi extraordinaire que de supposer qu'il faille pleurer soi-même pour faire pleurer les autres (1).

Si les producteurs continuent à engager un garçon de café pour jouer un rôle de garçon de café, le public risque d'être déçu, à moins que ce garçon n'ait, par une chance tout à fait extraordinaire, un tempérament d'acteur.

Un mauvais metteur en scène de cinéma a affirmé, en public, qu'il préférait les mauvais acteurs « *parce qu'on en fait ce qu'on veut* ». On dit aussi couramment : « *Il est trop intelligent pour être un bon acteur.* » Cette réflexion m'a toujours fait penser qu'on assimilait cette race, inférieure à l'autre, à la race féminine qui, c'est bien connu, n'a pas besoin d'être intelligente, au contraire.

Anne VERNON.

---

(1) A ce propos j'ai entendu dire qu'une grande actrice prétendait qu'à la différence des larmes ordinaires, les larmes de théâtre ne sont pas salées...



Caroline Vernon et son mari Edouard Gélin dans le film de Jacques Becker.

RENDONS GRACE A L'AUTEUR

par

Pierre Bertin

Le Théâtre, le Cinéma reposent sur l'Acteur, c'est un fait. C'est lui que le public voit avec ses yeux, perçoit avec ses sens enfantins, sa naïve fraîcheur de réception. L'Auteur ou le Metteur en scène sont dans la coulisse et ne l'intéressent pas. C'est sur l'Acteur que s'établit la publicité dévorante qui recouvre à grand frais la page des spectacles dans les journaux. C'est sur lui, sur son succès présumé, sa notoriété que reposent les espérances des financiers du film. Sa cote s'évalue à la Bourse du Cinéma comme celle d'une valeur à la grande Bourse mondiale, celle d'un cheval au paddock. Des fanatismes, des religions se fondent sur lui. Des superstitions, des fétichismes aussi, comme ceux de ces petites signatures réclamées sur des programmes, des bouts de papier, emportées par des foules sans dieu qui ont besoin, à notre époque sans secours, de diviniser quelque chose. Sa notoriété est plus grande en démocratie que celle de l'homme politique, égale à celle du dictateur dans un pays dit autoritaire. Ses périls sont aussi grands. Il me souvient d'avoir manqué mourir, à Bruxelles, avec Madeleine Renaud, à force d'avoir été pressés dans une encoignure par une foule de jeunes gens hurleurs qui voulaient des autographes, fût-ce au prix de nos vies !

Cette démesure n'existait pas au temps du Muet. C'est le Verbe qui apporta à l'acteur cette suprématie. Le Verbe et le Bruit, ces deux grandes cathodes de la vie humaine. « *S'ils n'oient du bruit, il leur semble qu'on dorme.* » (Montaigne.) Les voilà servis !

Tout cela est bel et bon. *MAIS... !*

L'acteur, sans l'auteur, ne serait au théâtre qu'un bateleur, un mime. Rendons grâce à l'auteur, de grâce !

Sans le metteur en scène, il ne serait au cinéma qu'une marionnette. Au cinéma, le metteur en scène est tout. C'est de lui que dépend le rythme de cette œuvre d'art que peut être un film, le mouvement créé par le déroulement juste des images, ni trop, ni trop peu, le découpage de ces milliers de petits morceaux de pellicule en désordre, qui sont comme les mots du lexique du poète surréaliste qui sait les mêler dans un chapeau et les en tirer avec divination. De lui dépendent le choix des acteurs (en partie), des costumes, des décors, des lumières. Il est le chef de la brigade, de la technique. C'est sur sa tête, plus que sur celle des vedettes, que reposent aujourd'hui les millions des commanditaires. C'est lui que je salue dans la corporation du Cinéma, dont il est le Tout-Puissant. Le comédien doit l'écouter, mais lui doit se faire aimer, car aucune œuvre d'art ne se crée sans amour. Jean Renoir, avec qui je viens de tourner *Elena*, est le prototype de ce metteur en scène que l'on ne peut connaître et admirer sans l'aimer.

Pierre BERTIN.



Ingrid Bergman, Pierre Bertin et Jacques Jouanneau dans *Elena et les Hommes*, de Jean Renoir.



Elia Kazan.

ELIA KAZAN ET L'ACTORS' STUDIO

par Louis Marcorelles

« *I want actors, not types. Most actors want to be heroic, sexy noble. They won't allow you to make them look silly. The gang I have around me are more like people and less like actors.* »

Elia KAZAN.

Elia Kazan représente aujourd'hui incontestablement, dans le cinéma et le théâtre américains, une certaine forme d'avant-garde, même si cet avant-gardisme a contre lui maintenant la rançon du succès et certaines implications politico-freudiennes qui mériteraient un jour d'être longuement analysées. C'est à Kazan, rappelons-le, qu'on doit la révélation à Broadway et ensuite dans le monde entier, des deux plus grands dramaturges américains vivants, Tennessee Williams et Arthur Miller, et surtout une audacieuse politique cinématographique qui lui permet de lancer sur les écrans des superproductions à grand budget comme *East of Eden* et *Baby Doll*, avec, en vedettes, de jeunes acteurs connus seulement des familiers de l'ACTORS' STUDIO, tels James Dean ou Carroll Baker.

Disons que tout ce qui compte actuellement à Hollywood est directement ou indirectement influencé par les techniques de travail de Kazan dans le groupe d'art dramatique dont il est un des animateurs. Mentionnons seulement les personnalités les plus célèbres : Nicholas Ray, Robert Aldrich et Joshua Logan côté metteurs en scène, Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Jack Palance, Susan Strasberg, Eva Marie-Saint, côté acteurs. Si Ray, Aldrich et Logan peuvent être rattachés à Kazan dans la mesure où ils ont chacun à leur manière introduit dans leurs mises en scène une technique du *paroxysme des états* d'âme dont Kazan s'est fait le champion au théâtre dès 1948 avec sa production à Broadway de *Un Tramway nommé Désir*, la pièce de T. Williams, par contre tous les comédiens susmentionnés sont un jour ou l'autre passés par l'ACTORS' STUDIO.

Créé en 1948 par Elia Kazan, Lee Strasberg et Miss Cheryl Crawford, l'ACTORS' STUDIO se proposait de combler un vide dans la vie théâtrale américaine et d'offrir un home permanent aux innombrables jeunes talents qui grouillent entre les 59e et 42e rues (où se trouvent concentrés la plupart des théâtres de New-York). A en croire Lee Strasberg, coach dramatique du STUDIO et son animateur le plus fervent, les multiples activités de Kazan le maintenant souvent éloigné de la maison mère ces trois dernières années, le théâtre est proprement le parent pauvre de la jeune et toute riche Amérique. Les subventions accordées par l'Etat ou des mécènes à la musique, à la peinture, à la littérature, sont presque constamment refusées à la scène. En fait, le théâtre n'est pas encore considéré aux U.S.A. comme une véritable forme d'art, plutôt quelque chose à mi-chemin entre l'exhibition de foire et le spectacle de music-hall, que seul arrive à sauver parfois le monstre sacré de génie.

L'ACTORS' STUDIO prenait implicitement la succession du *Group Theater*, politiquement plus engagé, qui entre 1935 et 1941 s'était fait le champion d'un certain progressisme social et esthétique centré autour du dramaturge Clifford Odets (« *En attendant Lefty* », « *Golden boy* ») et d'un noyau de comédiens constitué principalement de John Garfield, Lee J. Cobb, et de Kazan lui-même. Fortement influencé par les théories de Stanislawsky sur le jeu du comédien, le *Group Theater* insistait sur l'importance, pour l'acteur, de l'auto-analyse, de l'étude poussée du moi et de sa recréation en termes d'interprétation. L'acteur devait également approfondir ses connaissances en matière de peinture, de sculpture et de musique, et dégager leur étroit rapport avec sa propre technique de jeu. Aussi bien au cours des répétitions sur scène à l'occasion d'une nouvelle pièce que lors du travail en studio, l'accent était toujours mis sur l'improvisation. Kazan se réfère toujours volontiers à la technique de jeu du *Group Theater*, qu'il expérimenta longuement lui-même en tant que comédien dans les pièces de Ferenc Molnar, Lillian Hellman et Clifford Odets. Passé lui-même à la mise en scène en 1942, peu après la dissolution du *Group* dispersé aux quatre coins du monde par l'entrée en guerre des U.S.A., il demeurera fortement marqué par cette conception fondamentale que le théâtre est avant tout l'art du metteur en scène, qu'une pièce doit être recréée comme un tout artistique, non comme le simple enjolivement par des acteurs et un metteur en scène d'un sujet donné. Comme pour Gaston Baty, comme pour Piscator, le metteur en scène doit être seul maître après Dieu de l'espace scénique. Cette conception a l'avantage de transfigurer les pièces qui se prêtent à ce travail de haute-école, mais risque aussi d'exalter la médiocrité pure et simple.

En 1942, Elia Kazan remportait le prix de la critique américaine pour sa production de la pièce de Thornton Wilder « *The Skin of our Teeth* ». Il y mettait déjà au point cette technique de démultiplication du récit, cet éclatement du cadre scénique au profit d'un décor multiple et d'une technique de narration quasi cinématographique, avec flashbacks ou récits parallèles, qu'il devait ensuite illustrer particulièrement dans « *Un Tramway nommé Désir* » et « *La Mort d'un Commis Voyageur* ». En étroite collaboration avec le décorateur Jo Mielziner (le Wakhéwitch de Broadway, associé aux principales mises en scène non seulement de Kazan mais aussi de Daniel Mann et de Josh Logan), Kazan va porter à son comble, avec la pièce de T. Williams, une technique de l'illusionisme qui vise à envoûter toujours davantage le spectateur, par les sortilèges conjugués du décor, de la lumière, et bien entendu du jeu de l'acteur. Elia Kazan, comme Bert Brecht en Allemagne, mise à fond sur le réalisme de la mise en scène et de l'interprétation, mais à des fins essentiellement contradictoires : Brecht insiste sur la nécessité pour le spectateur de garder toute sa lucidité, pour pouvoir ensuite mieux critiquer, alors que Kazan a bien garde de sortir son jeu de sa manche et vise en fin de compte à un effet d'hypnose assez voisin de celui dispensé par le cinéma. La lucidité critique de Brecht s'oppose impitoyablement au sentimentalisme exacerbé, lourd de toutes les névroses imaginables, de Kazan.

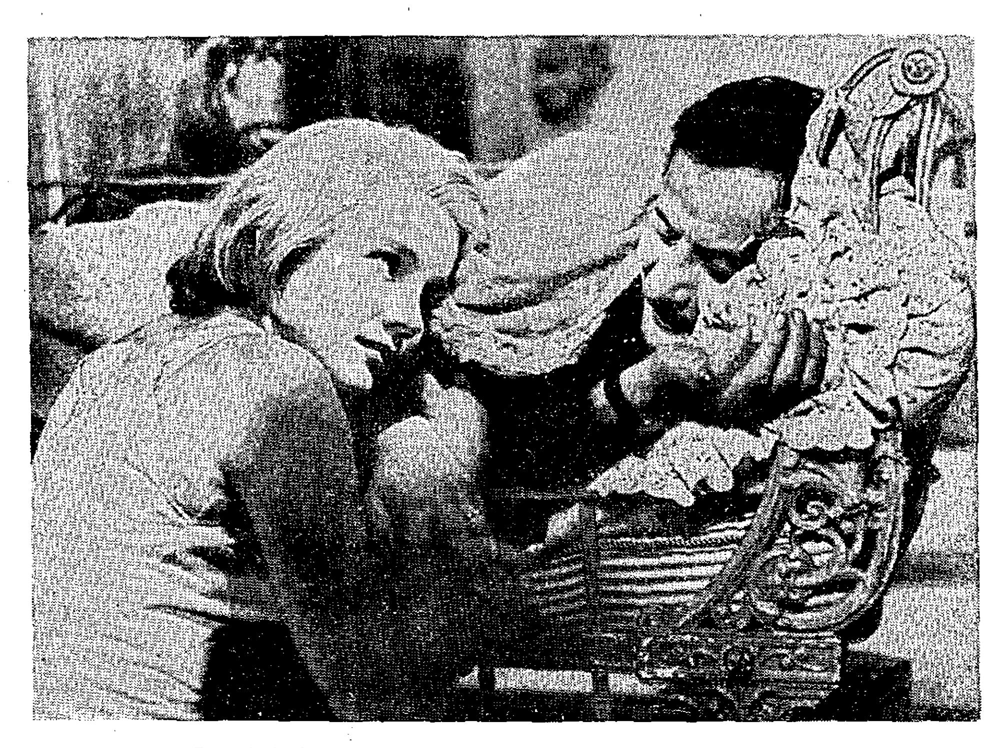
Il est évident que cette conception passionnelle du théâtre exige de l'acteur la gymnastique la plus rigoureuse. C'est ce qu'on appelle à l'ACTORS' STUDIO « LA METHODE ». Kazan lui-même la résume en ces termes : « *J'essaie de faire la réalité de la pièce celle même de l'acteur, d'identifier sa personnalité et son personnage.* » L'acteur qui joue Othello selon « LA METHODE » ne se contentera pas de parler et d'agir comme le Maure de Venise ; il s'efforcera de penser, de sentir, peut-être même de rêver comme lui. Il rendra son texte dans l'état d'âme nouveau qui est celui de l'Othello caché en lui. Selon un célèbre comédien qui refuse « LA METHODE », « *Chaque fois que vous jouez une scène, ils vous demandent de vous psychanalyser.* » Cette « METHODE », dans sa quête effrénée du naturel absolu, donne ses meilleurs résultats dans le théâtre moderne américain, notamment dans les pièces de Miller et Williams, avec leur arrière-plan freudien où nous assistons parfois à l'éclatement de personnalités. Mais avec le théâtre classique, Shakespeare ou plus près de nous Shaw, la « METHODE », en encourageant l'élocution bredouillée et les éclats de voix, dépouille le texte de sa valeur littéraire. Il est facile aux spectateurs de *Sur les Quais*, *A l'Est d'Eden*, de *La Fureur de vivre*, et dans une certaine mesure du *Grand Couteau*, de mettre des noms précis pour illustrer cette technique si particulière d'interprétation, qui a trouvé son achèvement dans le nouveau style de jeu popularisé par Ray, Aldrich, Logan et Kazan lui-même, dans leurs films.

« Un Tramway nommé Désir », monté par Elia Kazan à Broadway.

Insensiblement Kazan devait se sentir attiré par le cinéma, qui seul peut lui permettre de réaliser intégralement ses conceptions de mise en scène et d'interprétation. Ce style hystérique qu'on associe peut-être abusivement à toute l'œuvre de Kazan, n'est pourtant pas une fin en soi. « *Erreur !* » déclare Kazan. « *On a tendance à confondre le style de l'acteur et celui de la mise en scène. Certes, au STUDIO, nous nous attachons surtout à développer la personnalité psychologique de l'acteur. Mais quand je mets en scène, seule compte pour moi la pièce, l'acteur n'est plus qu'un moyen.* » Ajoutons que la méthode de jeu de l'ACTORS' STUDIO produit aussi des acteurs parfaitement équilibrés, calmes, sans névroses, comme la Julie Harris de *A l'Est d'Eden* et Eli Wallach dans *Baby Doll*. Le cinéma n'est en un sens, pour Kazan, que l'extension du théâtre libéré enfin des contraintes d'espace et de temps. A la scène comme à l'écran Kazan répète intensivement. Il talonne ses acteurs jusqu'à obtention de l'expression désirée, qui doit jaillir de l'acteur lui-même. « *La caméra* », explique Kazan, « *pénètre comme un microscope. Il vaut mieux ne rien faire que d'agir à contresens : c'est ce que font la plupart des acteurs, et ils réussissent à s'en tirer. Mais la caméra est impitoyable; aussi les meilleurs acteurs au cinéma sont-ils les fous, les animaux et les enfants.* »

James Dean demeurera certainement par son style d'interprétation le spécimen achevé des techniques de l'ACTORS' STUDIO. Sa gloire, Dean l'acquit presque exclusivement par le cinéma, malgré la formation essentiellement théâtrale reçue chez Kazan et Strasberg. Quand on lui demandait s'il ne craignait pas de dégrader son art de comédien à travailler pour Hollywood, Dean répliquait : « *C'est pure paresse de la part d'un acteur de prétendre que le cinéma ne lui permet pas de travailler véritablement. Vous devez faire des sacrifices personnels à Hollywood, les tournées publicitaires, et tout le reste, mais rien ne vous oblige à faire des compromis sur le plan métier. Il vous est parfaitement possible d'être un bon acteur, spécialement si vous travaillez avec un grand type comme Gadge* (surnom de Kazan à l'ACTORS' STUDIO) *comme je l'ai fait dans* A l'Est d'Eden. *Mais évidemment il faut réellement le vouloir.* » Attendons les nouveaux James Dean de l'ACTORS' STUDIO !

Louis MARCORELLES.



Carroll Baker et Eli Wallach dans *Baby Doll* d'Elia Kazan.

LE DOUBLE JEU



Griffith jeune premier.

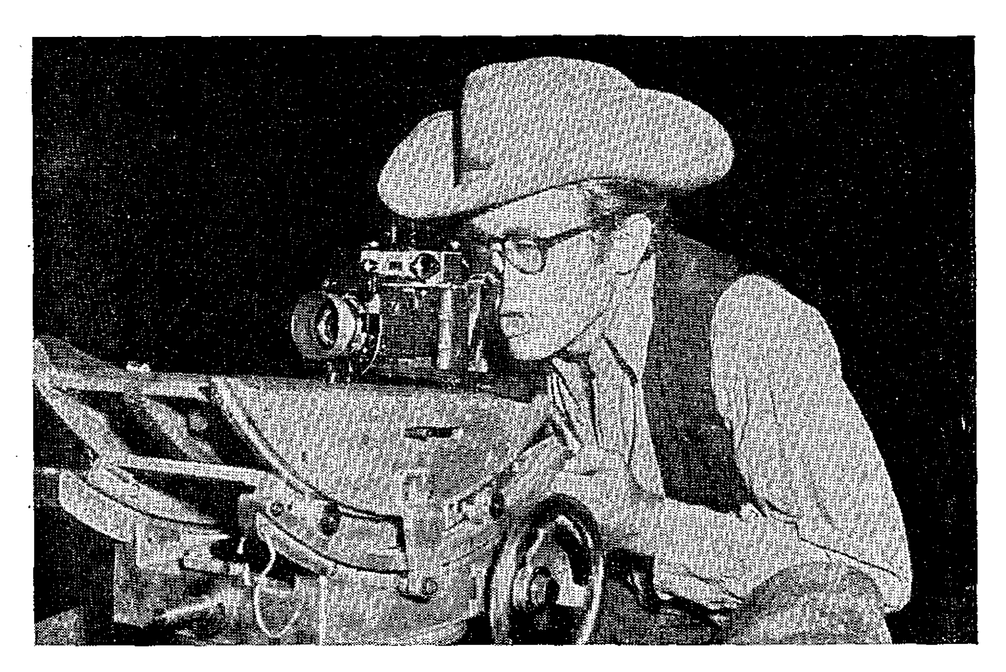
Il n'est pas besoin d'avoir vu et entendu un cinéaste aboyer longtemps dans un porte-voix pour se rendre compte que dans tout metteur en scène il y a un cabot qui sommeille. Mimétisme vis-à-vis des acteurs sans doute, mais aussi nécessité professionnelle : comme tous les hommes appelés à certaines responsabilités, le metteur en scène doit jouer son propre rôle, il en va de son prestige auprès des producteurs, auprès des techniciens et des figurants, auprès des journalistes enfin.

Certaines réminiscences dramatiques aident bon nombre de réalisateurs, dont la vocation primitive était la comédie, à ressembler à l'idée que l'on se fait d'eux, ou tout au moins à s'imposer au monde exhibitionniste dans lequel ils gravitent. Ainsi Griffith fut un amoureux empressé (voir photo). René Clair travailla pour Feuillade, William Dieterle incarna le Faust de Murnau, Raoul Walsh collabora à *La Naissance d'une Nation* et bien d'autres encore commencèrent leur carrière devant la caméra, Michael Curtiz, Frank Borzage, Henry Hathaway, William Wellman, David Butler, Henry King, Elia Kazan, Joseph Pevney, Elmer Clifton, Richard Quine, etc.

Parfois, un concours de circonstances imprévisibles transforme un metteur en scène ou un de ses assistants en un figurant d'un jour : Jacques Becker récitait des vers dans *Boudu sauvé des eaux*, J.-P. Le Chanois travaillait du chapeau dans *L'Affaire est dans le sac*. Par économie, dit-on, Hitchcock se profilait dans ses premiers films, par la suite ces apparitions devaient devenir symboliques, peut-être même verrons-nous bientôt le maître entretenir le suspense des autres (il est en pourparlers avec Russell Rouse pour tenir la vedette de *The Carving Set*).

Parfois, un metteur en scène, à force de diriger des acteurs, acquiert le goût de l'interprétation. Non seulement au temps du muet, mais encore aujourd'hui, l'auteur précise des indications, stimule ses comédiens, tandis que le moteur tourne (le dialogue superflu disparaît alors au mixage); on peut se plaire à imaginer que dans le feu de l'action, bousculant l'opérateur, il tend à rentrer dans le champ pour donner la réplique; Octave-Jean Renoir occupa de la sorte, tout naturellement, la place du meneur d'un jeu selon sa règle.

Derrière l'autre côté de la caméra, il n'est pas plus difficile de déceler certaines aspirations à un sacha-guitrysme absolu; avec sa fureur de vivre coutumière, James Dean rêvait d'un éden cinématographique dont il serait le géant créateur. D'ailleurs tout monstre sacré trahit son penchant pour la mise en scène dans l'outrance de ses exigences. Certains contrats de stars de première grandeur sont en l'occurrence un véritable découpage technique. Garbo



Est-ce pour tromper son impatiencee de mettre en scène que James Dean posait son appareil de photo sur le pied de la caméra ?

fixait ses attitudes et le choix de ses partenaires, Dietrich en l'absence de Sternberg réglait ses propres éclairages au profit de sa photogénie, tant et si bien que leurs films respectifs, quel qu'en soit le signataire, se caractérisent par un style commun. Et le plus simple moyen, pour un acteur sans grande autorité, d'imposer ses vues, est de passer à la prise de vues. Tel est le cas de ces mégalomanes indigents : José Ferrer, Ray Milland, Gérard Philipe.

Car, si la suprême récompense de l'artiste est de se voir attribuer dans l'esprit du public, tous les postes de la production, rares sont les noms capables d'occuper à eux seuls tout un générique. Personnellement je n'en connais que trois : Orson WELLES, Erich von STROHEIM et Charles Spencer CHAPLIN.

I. — Les acteurs - metteurs en scène

ATTACHE Farid el

Egyptien. C'est une somme : Luis Mariano (ou Tino Rossi) plus André Berthomieu (ou Emile Couzinet). Il chante aussi bien et aussi juste que la chorale des CAHIERS DU CINEMA. Nous préférons encore Nasser ou Farouk.

BLANCHAR Pierre

Il signa deux films : *Secrets* en 1942 et *Un Seul Amour* en 1943, mauvaise adaptation d'une excellente nouvelle de Balzac : « La Grande Bretèche ».

DHERY Robert

Ce *Bertrand Cœur de Lion* est parti en croisade pour introduire dans un cinéma français qui manque tellement de fantaisie un peu de loufoquerie. Il a étudié à fond la technique des comiques américains, mais malheureusement retint mieux la leçon d'*Hellzapoppin* que celle de *La Ruée vers l'Or*. *Branquignol* se veut original et reste terriblement conformiste : le fait de prendre à rebours les classiques recettes du show ne suffit pas à renouveler le genre. Cependant de *Bertrand*, retenons une aimable tentative d'effeuiller sur l'écran le bleuet qui sommeillait dans le cœur de Robert Dhéry-déri-déridons-nous.

FERNANDEL

Malgré les trois films qu'il a signés, n'est qu'un réalisateur postiche. *Simplet* (1942) et *Adrien* (1943) furent mis en scène par des gens qui étaient provisoirement dans l'impos-

sibilité de s'afficher sur un générique. Quant à *Adhémar ou le Jouet de la Fatalité*, pour des raisons obscures, Fernandel y servait encore de prête-nom, le film ayant été fait par le premier assistant, François Gir. Ne donnons donc pas de nom à ces œuvres anonymes.

FERRER José

Il est devenu metteur en scène parce qu'Otto Preminger n'avait pas montré sous un jour favorable sa fausse tête de Jack Webb et parce qu'il trouvait qu'on ne le voyait pas assez dans ses films. Ange ou démon? Démon certainement. C'est une vieille (coquille de) noix plutôt qu'un héros. Dans son dernier film, il s'intitule *The Great Man*... Un des plus mauvais acteurs de l'écran. Ce n'est pas un expressionniste : impassible comme une statue devant la caméra, il surveille le tournage de son film. S'il fait un geste, celui-ci s'adresse uniquement au cameraman.

FERRER Mel

Acteur inégal, il ne s'est pas révélé bon metteur en scène avec *The Secret Fury* (*Fureur Secrète*, 1951) qui fut un échec total. Va réaliser un autre film en 1957.

FRESNAY Pierre

Les derniers défenseurs déposent les armes : aujourd'hui, il n'y a plus guère que les pavés publicitaires pour vanter encore le talent de Fresnay. Si jusqu'en 1945 ses interprétations ne laissèrent pas trop de mauvais souvenirs, *Le Duel* qu'il réalisa en 1939 d'après une pièce de Henri Lavedan pouvait déjà laisser deviner son goût pour les numéros mélodramatiques dont il nous abreuve depuis dix ans et qui détournent définitivement de sa route tous les bons metteurs en scène.

GELIN Daniel

Parce que Daniel n'était pas l'homme qui en savait trop de la mise en scène, *Les Dents Longues* doivent beaucoup au premier assistant. Si au type camus appartient le propre nez de Gélin, au type Camus appartient aussi son propre film. Mais il sera bien pardonné à Edouard pour nous avoir si gentiment entraîné dans la rue de l'escapade en nous fixant un rendez-vous de juillet auquel nous avons pris beaucoup de plaisir.

GIANNINI Ettore

Rien de ce qui touche l'Europe ne nous est indifférent, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'*Europe 51*. Ettore Giannini, s'il n'avait tenu le rôle du journaliste communiste sosie d'Aragon, dans le film de Rossellini, aurait fortement risqué de grossir le nombre des égarés et des laissés pour compte de ce lexique qui ne prétend pas être exhaustif.

Depuis, Giannini a abandonné les plats de résistance à l'échelle continentale pour se consacrer à des spécialités régionales : son *Carrousel Napolitain*, assaisonné à la sauce italienne, est indigeste comme une polenta, étiré comme un macaroni et bariolé comme une pizza.

HAAS Hugo

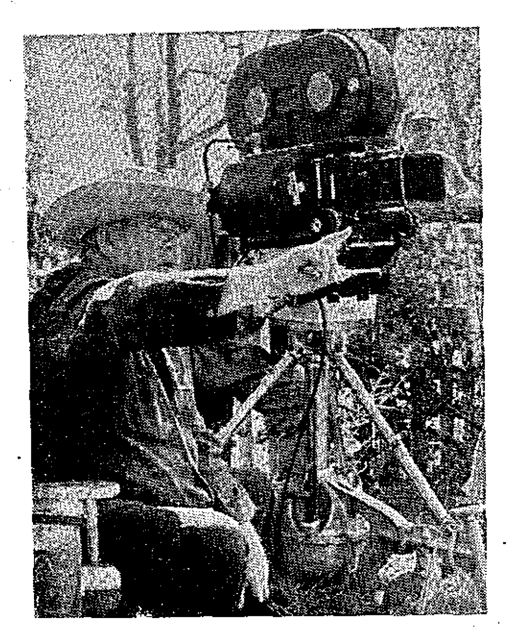
Du temps où il n'était qu'acteur, il passait bien inaperçu. Probablement las d'être obligé de se contenter de seconds rôles, il décida qu'il lui fallait la vedette et pour ce faire produisit et exécuta lui-même des films dont il était le héros principal. Pour une fois la censure des exploitants a du bon; nous n'en avons vu qu'un seul *Pick-Up* (*La Racoleuse*, 1952), alors qu'il en commet, bon an mal an, un ou deux. Sachez qu'on ne peut guère rêver personnage plus dégoutant : il ne pleure pas, il geint, il ne rit pas, il éructe, tout en vous assénant de la philosophie à une tune la tonne. On ne peut voir un de ses films jusqu'au bout sans crier : « *Haassez!* ».

HOSSEIN Robert

Dans le second film qu'il réalisa — *Pardonnez nos offenses* (d'assez triste mémoire) — il était, dans une courte apparition, le seul bon acteur. Ce qui ne prouve pas, malgré que son film *Les Salauds vont en enfer* fût raté également, qu'il soit plus un acteur qu'un metteur en scène; il y a chez lui un désir de s'exprimer, de dire quelque chose sur son époque, que ne peut contenter le



Buster Keaton tourne *On The Set.*



Charles Laughton dirige *La Nuit du Chasseur.*

seul métier de comédien. Ses mises en scène de théâtre (*La Corde, La Neige était sale*) étaient d'ailleurs bonnes et, pour le cinéma, il serait injuste de le condamner sur deux films. Acteur, son physique le contraint à des rôles crispés, *traqués, haletants*. Parfait dans le *Rififi*, il est pesant dans *Crime et Châtiment*. Sa diction, son regard, sa démarche lui donnent sur l'écran une indiscutable présence. Bref, d'une façon comme de l'autre, Hossein est « à suivre ».

JURGENS Curd

Cette année, il a trouvé le temps de mettre en scène *Ohne dich wird es Nacht*, où il joue le rôle principal aux côtés de son ex-femme, Eva Bartok. Si le sujet rappelle celui de *L'Homme au bras d'or* — il s'agit d'un couple dont l'existence est menacée par la drogue — pour la réalisation Jurgens a nettement tenté de s'inspirer de *La Peur*, où il avait d'ailleurs espéré tenir le rôle du chimiste. Est-ce le fait d'avoir analysé l'interprétation de Mathias Wiemann? Toujours est-il que le jeu boursouflé et caricatural auquel Curd nous avait habitué fait ici place à la sobriété la plus extrême.

KEATON Buster

Ultime consécration: Sidney Sheldon vient de tourner sa biographie, *The Buster Keaton Story*.

Il ne signait jamais seul; le plus souvent, son nom s'accolait à celui de Jack Blystone. Mais on retrouve une telle unité à travers *toute son œuvre qu'on ne* peut nier qu'il soit l'auteur de ses films. Il faut alors le ranger parmi les plus grands, car à ses dons de mime s'ajoutait un prodigieux talent de metteur en scène. La densité de chaque plan, l'invention dramatique poussant les gags dans leurs ultimes retranchements, la ligne pure du récit évoquent sans en souffrir, les chefs-d'œuvre de Griffith ou de Murnau.

LANCASTER Burt

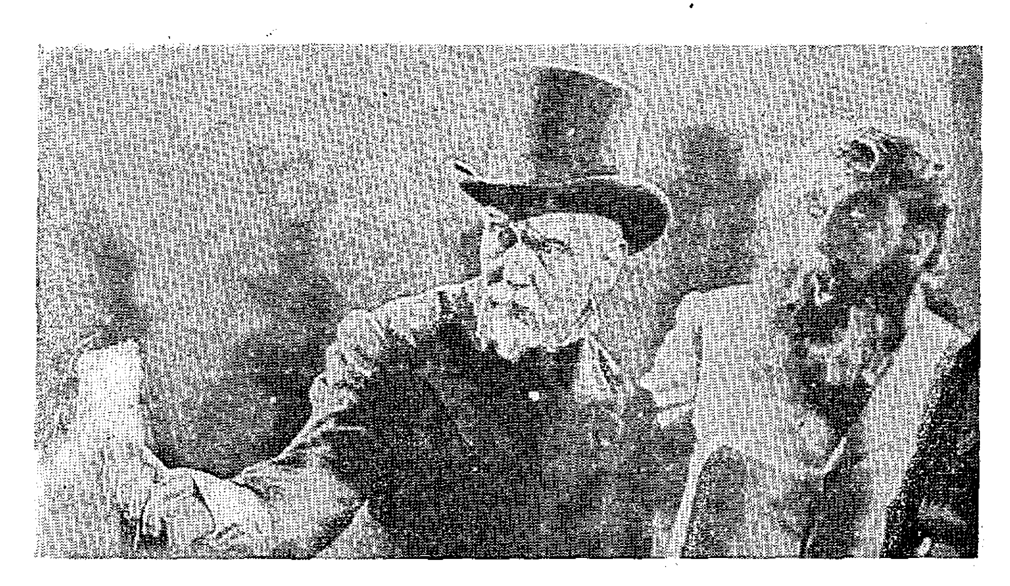
Acteur, il est convenable; producteur, insupportable; réalisateur, touchant. Son *Homme du Kentucky* prend place parmi les entreprises désarmantes, dues moins à l'œuvre d'un commerçant qu'à celle d'un soupirant du septième art éconduit. Au fur et à mesure de sa carrière d'acteur, Burt Lancaster s'est forgé une idée généreuse de la mise en scène, mais il a mal assimilé son expérience des studios. La grossièreté des réminiscences trahit leurs sources : le bon *Pirate Rouge* de Siodmak, l'excellent *Roi des Iles* de Byron Haskin et le remarquable *Bronco Apache* de Robert Aldrich. Après tout Lancaster n'a pas si mauvais goût.

LAUGHTON Charles

Depuis bientôt trente ans qu'il ballade sur les écrans sa silhouette de gros bébé qui a poussé trop vite, tour à tour comique, attendrissant ou répugnant, il nous combla toujours. Puis, le Michel Simon du cinéma américain mit en scène *The Night of the Hunter*. Lorsque tomba *La Nuit du Chasseur*, il y eut *un moment* de stupeur : Laughton n'était pas l'homme intelligent que l'on aurait pu supposer mais le fou sadique qu'on le croyait



Ida Lupino dirige *The Hitch Hiker.*



Burgess Meredith et Reginald Owen dans *Le Journal d'une Femme de chambre* de Jean Renoir.

caricaturer par jeu. Ce n'est pas le héros de *Vivre Libre*, c'est le juge monstrueux du *Procès Paradine*. Ceux qui prisent les peintures d'aliénés se passionneront peut-être pour le film de Laughton : quant à nous, nous pensons qu'il ne concerne que les psychiatres.

LUPINO Ida

Sur notre photo ci-contre, madame porte la culotte et dirige d'une poigne virile une scène d'extérieur de *The Hitch Hicker (Le Voyage de la Peur)*. Si une carrière peut se symboliser par trois objets, nous choisirions trois pièces vestimentaires pour résumer les différentes activités de Ida Lupino : le pantalon long, attribut indispensable du metteur en scène du *Bigamist*; le bas bleu de la scénariste de *Not Wanted (Avant de t'aimer)* ou de *Private Hell* 36 (*Ici Brigade Criminelle*), en dernier le fin nylon de *La Femme aux Cigarettes*. A noner que Ida aime le bon jazz et chante avec une sensualité lourde des refrains langoureux. Elle est très attachante lorsqu'elle interprète les proies sans défense mais plus désirable encore dans les rôles antipathiques. La petite aveugle de *La Maison dans l'Ombre* nous avait charmés, mais la geôlière-porte-clefs de *Femmes en Prison* nous séduit encore mieux.

MEREDITH Burgess

Pour son extraordinaire performance de lapin sauteur dans *Le Journal d'une Femme de Chambre* (1945), on aimerait applaudir son *Homme de la Tour Eiffel* (1949), mais ce film de genre noir ne devait malheureusement rien à Jean Renoir.

MILLAND Ray

On aimait bien Ray Milland, mais il a fallu qu'il fasse un film... Champ : gros plan de Ray Milland. Contre-champ : ce qu'il voit. Champ : G.P. de R.M. Contre-champ : cf. le précédent. Moralité : dans *A Man Alone* (*Un Homme traqué*), sur 300 plans, il y a 150 gros plans de Ray Milland. De quoi vous dégoûter d'un acteur pour quelques lustres.

MONTGOMERY Robert

Pendant qu'il tournait *They were expendable* en 1956 sous la direction de John Ford, ce dernier tomba malade. « *Et moi aussi je suis metteur en scène* », s'écrie Montgomery, et il termine le film qui tout entier est excellent. Il y avait vingt ans qu'il était acteur et quinze qu'il tournait sous la direction des plus grands (exquis dans la comédie, il fut aussi inoubliable dans une tragédie comme *La Force des Ténèbres* de Richard Thorpe) et il avait eu le temps de voir de quoi il retournait. Sa première mise en scène — *Lady of the Lake* (1947) — si elle est fondée sur le procédé en fin de compte assez naïf de la caméra subjective est techniquement l'œuvre d'un vieux routier; de plus la direction d'acteurs est parfaite. Puis ce fut *Ride the Pink Horse* (1948), où il jouait également, film ravissant et insolite. En 49 et 50 ce furent *Once more my Darling* et *Eye Witness* qui n'ont pas encore traversé l'Atlantique. Depuis Montgomery a été enlevé au cinéma par la T.V., mais les deux films que nous connaissons suffisent pour affirmer qu'il a un réel tempérament de réalisateur. En fait il est le seul comédien américain qui ait vraiment réussi en passant de l'autre côté de la caméra.

O'BRIEN Edmond

Son heure de gloire a sonné le jour où Mankiewicz fit appel à lui pour le rôle d'Os-



Gérard Philipe dirige *Les Aventures de Till l'Espiègle.*

car dans *The Barefoot Contessa* (*La Comtesse aux Pieds nus*). Le prénom n'avait pas été choisi à la légère puisque le personnage était de ceux qui retiennent aussitôt l'attention des dispensateurs des grâces. Le coup réussit parfaitement et Oscar reçut son Oscar.

Une telle prime à la productivité réveille bien vite l'ambition et *Le Bouclier du crime*, co-réalisé par O'Brien et Howard Koch ne tarda pas à faire son apparition. Mais il faut bien reconnaître que ce pavois n'est pas assez solide pour servir à y élever ses auteurs.

OLIVIER Laurence

Un grand acteur. Le discuter c'est se lancer dans d'interminables polémiques sur les traditions anglo-saxonnes du jeu théâtral, qu'il a su suivre en les renouvelant, et tel n'est point ici notre propos. Shakespeare l'a conduit à la mise en scène de cinéma et Shakespeare seul. Ce fut pour lui comme un devoir où s'allia le maximum de fidélité au maximum de désir de se servir du cinéma comme un moyen spécifique et non comme un moyen de reproduction du théâtre. Les résultats furent plus ou moins heureux. Coup d'essai, *Henry V* fut un coup de maître : le début en forme de documentaire sur le théâtre élisabéthain, la stylisation des décors avec fausses perspectives et couleurs « à plat » pour retrouver le ton des miniatures du moyen âge, le hiératisme des gestes et la perfection du jeu, tout en fait une réussite, sans génie, mais de grande valeur. *Hamlet* avec ses scènes déplacées, ses brouillards, ses intentions psychanalitiques est fort discutable mais Joan Simmons y est adorable. *Richard III* souffre également d'une adaptation discutable : les modifications étaient inévitables mais elles manquent de l'audace qui les eut justifiées. La mise en scène de la première demi-heure est bonne, après les choses se gâtent. C'est encore une jeune actrice, Claire Bloom, qui nous vaut les meilleurs moments... hélas, c'est justement dans le rôle de Lady Anne qu'on a tranché le plus. Orson Welles a été *inspiré* par Shakespeare, Laurence Olivier a voulu le *vulgariser* avec goût et *dignité*. Toute la différence est là.

PHILIPE Gérard

Pour un coup d'essai, *Till l'Espiègle*, malgré l'ampleur des moyens, n'est pas un coup de maître. C'est un film désordonné, sans invention et où de surcroît Gérard Philipe s'est fort mal dirigé. La joliesse des extérieurs et des décors ne pouvait sauver de l'échec cette confuse entreprise.

PIERRE Roger et THIBAULT Jean-Marc

La Vie est Belle est certainement le plus sympathique des films de chansonnier. On y trouve un ton rarement atteint dans le cinéma français où les fantaisies sentent toujours à une lieu le numéro de cabaret ou la pièce de boulevard. Roger Pierre et Jean-Marc Thibault doivent aimer les comédies américaines.

POWELL Dick

Miracle de Hollywood ou un chanteur de charme peut devenir un metteur en scène appréciable. Imaginons un instant sans sourire un film conçu par Tino Rossi ou Luis Mariano... L'ancien Crooner est un self-made man qui n'hésite pas pour capter l'attention de son auditoire à utiliser tous les stupéfiants : l'opium, la bombe atomique qui fait trembler les assassins et Gengis Khan, ses cinq cents femmes et son empire. Dick Powell semble animé maintenant de sentiments plus paisibles : il vient de réaliser avec sa femme June Allyson un remake de *New York Miami.*

NOEL-NOEL

Officiellement, n'a signé qu'un seul film, *La Vie chantée* (1951). En fait, ne laisse guère à ses metteurs en scène que le droit d'approuver toutes ses suggestions. Ce qui explique l'uniforme médiocrité des films où il paraît.

ROULEAU Raymond

Bien que peu connue, sa filmographie de metteur en scène est déjà longue : six œuvres assez floues (*Suzanne*, 1932; *Une Vie perdue*, 1933; *Rose* où il ne jouait pas, 1936; *Le Messager*, 1937; *L'Esclave blanche* en coréalisation avec Pabst, 1939; *Le Couple idéal* en coréalisation avec Bernard Rolland, 1945) et, après dix ans d'interruption en grande partie consacrée au théâtre, une septième en gestation : *Les Sorcières de Salem*, dont on espère beaucoup.

II. — Les metteurs en scène - acteurs

BARNET Boris

Acteur dès les premiers âges du cinéma soviétique, cet Ukrainien de Moscou devint rapidement un des meilleurs metteurs en scène de son pays : on ne trouve pas, dans la période stalinienne, d'aussi beaux films que le très sentimental et pacifique *Okraïna*. Dans le très amusant, dit-on, *Miss Mend au Pays des Bolcheviks* et dans *Moscou en Octobre*, films muets, Boris Barnet, qui ne prend qu'un t, est le jeune premier. *Dans Personne ne le saura* (1947), divertissant film d'espionnage mieux qu'à l'américaine, il se limite à un rôle de composition, mais qui ne passe pas inaperçu : ce général allemand, hautain et vicieux, aux prises avec une bombe et quelques Ukrainiens, est un personnage fort succulent; il fait penser à Boulganine en plus jeune. Vous pourrez revoir à loisir Barnet derrière la caméra de *Liana*, premier film anti-stalinien (dit-on) réalisé en U.R.S.S. La parole est au Studio 43.

BERRY John

Il commença par être acteur et fit un assez long séjour dans la troupe wellesienne du Mercury Theatre. Il a dû lui en rester quelque chose puisque dans *Ça va barder* il s'est octroyé une confortable silhouette à laquelle se prêtait son physique peu rassurant : celle du chef des contrebandiers, arborant le traditionnel maillot de corps réservé aux durs américains. Nous ne le verrons plus peut-être puisqu'il mourait de sa belle mort, transformé en passoire par un Luger 38. Regrets éternels.

COCTEAU Jean

Le vieux baron fantôme qui redevient poussière, la mendiante en fichu assise dans l'encadrement d'une fenêtre saint-cyrienne, ce type qui dans le couloir du train de mer croise deux enfants terribles, l'hôte-invité qui devient notre hôte-invitant dans une maison bâtie en 16 mm Kodachrome, Santo Sospir, c'est Jean Cocteau ni tout à fait lui-même, ni tout à fait un autre. Ailleurs, il décortique devant nous René Clair : « *René, c'est-à-dire né une seconde fois et Clair... comme le jour.* »

Son physique est populaire et sa voix plus fameuse encore puisqu'on ne compte plus les mètres de pellicule commentés par lui, magnifiquement d'ailleurs, l'accent rocailleux, métallique, antipoétique en diable et cocassement solennel faisant paraître rares les mots les plus simples et simples les plus rares. Il et évident que Jean Cocteau écrit à haute voix pour être mieux entendu et que l'on n'enregistrera jamais assez de disques avec sa voix, sur elle et autour d'elle. Qu'il s'agisse d'affirmer que les fils de fer barbelés étoilent le cœur de l'homme ou que le rouge... est mis, la claire voix cocteauesque se hausse jusqu'au déchirement du rythme, c'est une des grandes voix du cinéma, une voix toute tracée, écoutez-la bien.



Jules Dassin dirigé par lui-même prépare avec Robert Manuel le cambriolage *Du Rififi chez les Hommes.*



Federico Fellini et Anna Magnani dans *Le Miracle* de Roberto Rossellini.

DASSIN *Jules*

C'est par le métier d'acteur qu'il se sentit attiré puisqu'il fit de longues études d'art dramatique. Cependant lorsqu'il aborda le cinéma, cette ancienne vocation était oubliée.

Il fallut attendre 1949 et *Thieves' Highway* (*Les Bas-Fonds de Frisco*) pour qu'accidentellement elle se réveilla : la disparition fortuite d'un figurant juste avant le tournage le décida à tenir une petite silhouette. En 1954, pour *Du Rififi chez les Hommes*, il chercha longtemps l'interprète du personnage de Cesare le Milanais avant de décider que, grâce à son mauvais français, il pouvait bien passer pour un Italien et jouer lui-même, sous le pseudonyme de Perlo Vita, les perceurs de coffre-fort en gants blancs. La moustache aussi fine que les rayures de son complet sombre, il parvint à nous convaincre que caméra ou chignole électrique n'avaient plus de secrets pour lui.

DeMILLE *Cecil B.*

L'auteur des *Dix Commandements*, pourtant meilleur metteur en scène qu'acteur, donne quelque piment à *Boulevard du Crépuscule*. Dans ce film, on le voit diriger *Samson and Dalilah*. On a tout de suite envie de passer de l'autre côté de la caméra; *Samson*, c'est en effet un très beau film, méconnu, sauf par J. Doniol-Valcroze. Nous reverrons les leggins et la visière dans *The Buster Keaton Story* ainsi que dans les bandes annonces de chacune des « œuvres » à venir.

CHAPLIN Charles Spencer

Tout en est dit et l'on arrive trop tard depuis quarante ans qu'il y a des critiques et qui pensent. Du petit vagabond de l'Essanay au Roi à New-York, Charlot a fait bien du chemin. Il est devenu Charlie Chaplin, puis Charles Chaplin et a même ajouté un Spencer à sa défroque. Comme il a toujours la nationalité anglaise, nous ne désespérons pas de le voir un jour paré du titre de Sir. Mais tout aussi honorifiques que soient ses génériques, sa plus belle carte de visite reste la première image du *Violoniste* : dans l'espace vide entre le chambranle d'une porte de saloon et ses deux battants, apparaît seulement en haut un chapeau melon et en bas un bout de canne et deux savates qui marquent deux heures moins dix.

Récemment Chaplin s'est vu décerner le Prix Mondial de la Paix. Les rires qu'il provoque sont les seuls dont les éclats peuvent toucher plus de monde que ceux d'une bombe atomique. Une fois encore, Cocteau a eu l'expression qui fait mouche : « *Charlot fait rire en esperanto.* »

FELLINI Federico

En fait n'aurait pas du se trouver dans ce lexique, puisque sa brève expérience d'acteur fut antérieure à son activité de metteur en scène et aussi fortuite que celle de nombreux interprètes de Rossellini . Mais sentimentalement, il nous était trop pénible de passer sous silence le Saint-Joseph du *Miracle*, qui pour être muet n'en était pas moins éloquent.

FORD John

Au temps déjà ancien (1917) où il n'était borgne qu'à moitié, Ford fut boxeur dans son film *Le Boxeur* (*The Scrapper*). Le maître de la rigueur et de la psychologie au cinéma dans un rôle de jeune premier, cela devait être assez amusant. Au cours du tournage, il reçut un mauvais coup, et son éborgnement devint également physique. Au royaume des critiques, Ford le borgne est roi.

GANCE Abel

Il avait débuté comme acteur dans les films des autres avant de l'être dès son deuxième, *Le Nègre Blanc* (1912). Il fut encore le Saint-Just de son *Napoléon* (1926) et dans *La Fin du Monde* (1930) le frère de Victor Francen, personnage lunaire aux réflexions candides : à son frérot qui se plaignait d'être obligé de mener une vie modeste, il répliquait : « *Malgré ton prix Nobel...?* ». Et malgré le prix de la Société des Auteurs qui lui fut décerné en 1952 pour l'ensemble de son œuvre, Gance continue à être condamné au silence.

GUITRY Sacha

IL n'a pas mis en scène tous les films dans lesquels IL a joué (*Le Roman d'Amour et d'Aventure* (1917), *Le Blanc et le Noir* (1931), *L'Accroche-Cœur* (1938). IL n'a pas joué dans

tous les films qu'IL a mis en scène. On se pose fréquemment la question : son théâtre LUI survivra-t-il, écrit par LUI, sur mesures pour LUI? Techniquement assez pauvres, les films de Sacha Guitry sont quand même de bons films puisqu'ils sont admirablement interprétés et que le jeu, on l'oublie trop souvent, fait partie de la mise en scène.

Robert Lamoureux interprétant splendidement *Faisons un rêve* à la T.V. a prouvé que d'autres grands acteurs pouvait jouer du GUITRY mais SACHA restera un des meilleurs acteurs français, un de ceux dont le jeu ne vieillit pas puisqu'il est hors des conventions, humoristiquement réaliste, et que s'il insupporte certains, c'est par sa vérité même. Derrière la barbe du trouffion convalescent, imberbe surgit l'exquis tricheur, content de LUI toujours le mot pour rire et qui nous aide à supporter les fins de MOI difficiles.

JOANNON Léo

Sur ses vieux jours, il parvint à se persuader qu'il ressemblait trop à Raimu pour ne pas passer devant la caméra. Lorsque dans *Le Défroqué* ou *Le Secret de Sœur Angèle* entre en scène le personnage rondouillard à l'aspect bon enfant, n'hésitez pas: c'est lui. S'il est difficile de convaincre les gens que Raimu n'était pas un acteur prodigieux et sublime, avec Joannon la tâche semble être beaucoup moins ardue, car, qu'il se dirige lui-même ou qu'il soit dirigé par Denys de la Patellière (dans *Les Aristocrates*), il est toujours aussi mauvais.

KELLY Gene

Il accorde le plus grand soin à sa présentation, et même dans les films dont il est seulement l'interprète, nous retrouvons toujours un peu sa patte. Ainsi, la légèreté et l'ingéniosité des duels des *Trois Mousquetaires* nous avaient surpris de la part de George Sidney. Une courte citation dans *Chantons sous la Pluie* nous apprit que d'Artagnan lui-même était maître d'escrime. Gene Kelly représente la forme suprême des rêves de jeunesse : la *désinvolture*. Il s'applique à nous convaincre avec réalisme que nous pouvons barboter dans l'eau sans risquer le coryza, faire du patin à roulettes au milieu de la chaussée sans risquer l'accident et mimer l'amour dans un jardin public sans risquer le procès-verbal. Non décidément, il n'y a pas de Kelly sans grâce.

PAGLIERO Marcello

Viril et nonchalant, Pagliero avait le physique d'un acteur, mais il n'en a pas le tempérament. Pour lui ce sera toujours « faire le guignol » et son instinct le pousse de l'autre côté de l'objectif. Il faut l'entendre parler d'un certain navet qu'il tourna avec René Saint-Cyr et d'une certaine histoire de bouquet! Il fut pourtant bouleversant dans *Rome ville ouverte* (1945), honorable dans *Les Jeux sont faits* (1947), attachant dans *Dédée d'Anvers* (1947) où il faisait penser à Gabin.



Otto Preminger dans *Stalag* 17 de Billy Wilder.

PREMINGER Otto

Max Reinhardt lui fit faire à 17 ans ses premiers pas sur les planches. Mais ce n'est que vingt ans plus tard qu'il reprenait contact avec elles pour *Margin for Error* qu'il montât à Broadway. Nous ne l'avons pas vu en 1943 dans *The Pied Piper* d'Irving Pichel. Mais en 1953, il prenait magistralement le commandement du *Stalag* 17 de Billy Wilder. Coiffé de la casquette plate des officiers de la Wehrmacht, sanglé dans une vareuse sur mesures, chaussé de huit-reflets plus que de bottes, il venait sur une passerelle de planches tenir aux prisonniers pataugeant dans la boue de petits discours dont l'humour et la désinvolture menaçante étaient des plus inquiétants. A lui donc le gag le plus atroce : téléphonant à un supérieur, il enfilait ses bottes afin de pouvoir claquer des talons avant de raccrocher; après quoi, content de lui, il se remettait en chaussettes.

RATOFF Gregory

Acteur, metteur en scène de théâtre, scénariste et réalisateur né à Pétrograd en 1897. Doit sans doute à sa nature russe une prolixité qui nous essouffle et dans laquelle rien n'a de valeur si ce n'est la quantité. *Abdulla le Grand* ne changera pas notre avis qui a saboté toutes les possibilités offertes par la vie de Farouk. Nous connaissons le visage, sans grimage, de ce sybarite hollywoodien : Gregory Ratoff incarnait un peintre abstrait dans *La Sarabande des Pantins* et un chauffeur de taxi dans *La Lune était Bleue*, rôles auxquels son accent lui donnait tout naturellement droit.

RENOIR Jean

Il est venu au cinéma exclusivement par amour de l'acteur. *Catherine* (1924) fut la bague de fiançailles offerte à Catherine Hessling. Jean Renoir a joué pour la première fois en 1929 dans *Le Petit Chaperon Rouge de Cavalcanti;* il était le grand méchant loup et courait derrière une Catherine Hessling en petite culotte, juchée sur une bicyclette. C'est toujours Cavalcanti qui, l'année suivante, aux côtés encore de Catherine lui fit mimer *La P'tite Lili,* « chanson filmée ».

Pour voir Jean Renoir se diriger lui-même il faut attendre 1936 et le rôle de l'aubergiste dans *La Partie de campagne;* en 1938 il joue le cheminot dans *La Bête humaine* et en 1939, au dernier moment, pour se venger peut-être de Simone Simon qui refusait de jouer Christine de la Chesnaye, il se décide à interpréter Octave, amoureux de son amie d'enfance (Nora Gregor), comme Octavio de sa capricieuse cousine Marianne.

Acteur, Jean Renoir joue franc jeu; son regard, tandis que son (ou sa) partenaire dit le texte, est celui d'un metteur en scène plutôt que d'un acteur; quand vient son tour de dire, il se jette à l'eau *magnifiquement et* nous assistons au fascinant spectacle d'un homme, le plus civilisé né à Paris, et qui s'efforce de nous donner l'image du paysan le plus primitif lâché dans une vie cruelle et trop polie pour être honnête.

Renoir, instinctif, a profondément médité sur cet instinct et la peau d'ours qu'il endosse dans *La Règle du Jeu* symbolise assez bien son jeu, grâce et lourdeur, pesante légèreté en même temps que sa lucidité qui est extrême.

Enfin, si Renoir a peu joué, il est frappant que certains acteurs sous sa férule, soient devenus, par mimétisme pur et simple, les sosies du patron : Dalban dans *Toni,* Pierre Renoir dans *Madame Bovary* et *La Marseillaise,* Charles Laughton dans *Vivre Libre,* Percy Kilbridge dans *L'Homme du Sud.*

RIEFENSTAHL Leni

Les Dieux du Stade et *Le Triomphe de la Volonté* ont leurs admirateurs, mais tout comme Jacqueline Audry avait l'assistance de Serge Vallin dans *Huit-Clos,* Leni Riefenstahl disposait de la collaboration de Walter Ruttmann. Les grandes enjambées de la montagnarde de *La Lumière Bleue* ne ressemblaient en rien au pas de l'oie, blanche ou non, mais Hitler, dit-on, fut très sensible à la beauté plastique de ces images au point de vouloir s'attacher personnellement l'alpiniste. Leni Riefensthal vit tranquillement aujourd'hui dans une Allemagne dénazifiée : c'est une sportive, elle est habituée aux rétablissements.

SALVADOR Lou

Cousin germain d'Akos von Ratonzi. Philippin, il réalisa et interpréta un *Genghis Khan* philippin drôlement fauché, dont les qualités relatives sont fonction de l'économie.

SICA Vittorio de

Malgré qu'il se fit d'abord connaître comme jeune premier, légèrement pommadé mais charmant, De Sica restera dans les histoires du cinéma au titre de metteur en scène et à ce point de vue son rôle, historiquement justement, est indiscutable. Le néo-réalisme lui doit relativement peu en tant que style, mais beaucoup dans la mesure où il a contribué à le rendre populaire. De toute façon *Voleur de bicyclettes,* quoique surestimé, *L'Or de Naples* et surtout *Umberto D.* sont des étapes importantes de ce courant capital. Que vaut-il comme acteur? Le plus souvent il ne fait qu'un numéro irritant, parfois il est remarquable. Bon dirigé par lui-même dans ses films de prestige (*L'Or de Naples* par exemple), amusant (mais par quels moyens à la limite de la bassesse!) dans la série *Pain, amour* dont il est en fin de compte le réalisateur réel, il était grandiose dans *Madame de...* de Max Ophuls. Ce n'est pas sans avoir réfléchi que Bunuel dit : « *Il n'y a qu'un acteur possible pour* La Femme et le Pantin, *c'est De Sica* ». Son emploi, envers et contre tout, reste celui du jeune premier. Avocat gâteux, voleur sympathique, « marechale » plastronnant, il compose quelque chose de brillant, mais creux, factice. C'est pourquoi, outre *Madame de...,* ses grands rôles sont le duo qu'il menait avec Dawn Addams dans « Le Divorce » de *Secrets d'Alcove* et le seigneurial noctambule de *La Nuit porte conseil.*

SJOSTROM Victor

Il débuta comme acteur et vit sa vogue grandir encore lorsqu'il fut aussi metteur en scène. Plusieurs fois interprète de son ami Mauritz Stiller (*Les Masques Noirs, Le Meilleur film de Thomas Graal* ou *Son Premier né*), il se soigna encore mieux dans ses propres films, incarnant le magnifique vagabond des *Proscrits* et s'attribuant même un double rôle dans *Dödskyssen* (*L'Etrange aventure de l'Ingénieur Lebel,* 1916). Après sa période américaine, il revint prendre rang parmi les comédiens suédois.

STROHEIM Erich von

Le prochain numéro des CAHIERS consacrera quelques pages à Stroheim. Mais, d'ores et déjà, il faut dire que l'œuvre de l'*homme que vous aimeriez haïr* est colossale.

Queen Kelly qui a été réalisé il y a vingt-huit ans, sensiblement l'âge qu'avait le cinéma à cette époque, constitue le pivot de toute la carrière de Stroheim. Avant, une demi-douzaine de films en tant que metteur en scène, *presque tous des chefs-d'œuvre.* Après, une quarantaine de films en tant qu'acteur, presque tous des navets. Renoir fut sans doute le seul réalisateur qui eut quelques scrupules à diriger l'auteur des *Rapaces,* aussi lui laissa-t-il carte blanche pour incarner le colonel d'aviation allemand de *La Grande Illusion.* La prothèse, *les gants toujours blancs,* l'unique fleur de la citadelle, autant d'idées qui auraient

pu se trouver dans *La Veuve Joyeuse* ou dans *Folies de Femmes*. Au demeurant la fin de la vie de Stroheim ressemble à la chute d'un scénario expressionniste de Karl Mayer. 1926 : la Paramount met en chantier *La Symphonie Nuptiale* et donne tout pouvoir à Stroheim. 1950 : la Paramount produit *Sunset Boulevard* et confie à son ancien collaborateur le rôle d'un réalisateur du muet incompris et déchu.

TATI Jacques

Pendant quinze ans il présenta sur scène des numéros de mime. *Le Tennis, La Boxe, La Partie de Pêche, Le Tramway, Le Centaure,* sont restés célèbres. Le mime c'est déjà de la mise en scène, l'acteur privé du son, doté d'une épure de geste n'y est plus qu'une mécanique. Tati fut donc toujours un metteur en scène, dans ses numéros, dans ses courts métrages (*Oscar Champion de Tennis,* 1932 ; *On demande une Brute,* 1934 ; *Gai Dimanche,* 1935 ; *Soigne ton gauche,* 1936 ; *L'école des facteurs,* 1937), dans *Jour de fête* (1947), dans *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1952). L'acteur il le nie dans sa fonction habituelle, pour le retrouver ailleurs, plus grand que nature, pétrifié dans l'immobilité de quelques gestes, de quelques paroles, de quelques phrases dont c'est moins le sens qui compte que la longueur d'onde plus ou moins insolite. Génial dirigé par lui-même on ne conçoit pas Tati dirigé par un autre, pourtant Autant-Lara après lui avoir fait « figurer » un soldat dans *Le Diable au Corps,* le laissa créer dans *Sylvie et le fantôme* un fulgurant ectoplasme, fait de grâce et de mystère. Au gag, Tati a rendu la noblesse perdue depuis Langdon. Avec des délices prémonitoires nous attendons *Mon Oncle.*

TRENKER Luis

Le Roi des montagnes. Douglas allemand un peu moins bondissant, non moins talentueux. A tourné et interprété récemment deux films de... montagne en Italie.

WEBB Jack

Jack Webb est à Orson Welles qu'il précède dans l'ordre alphabétique ce que la télévision est au cinéma. Nous l'avons vu faire le loustic dans *Sunset Boulevard* et dans *La Marine est dans le Lac,* mais comme on n'est jamais si bien servi que par soi-même, il doit ses meilleurs rôles à ses propres réalisations. On ne peut pas l'accuser de ne pas assez élaborer ses sujets; considérez plutôt cette suite dans les idées: tout d'abord, Jack Webb crée à la Radio de Los Angeles *Dragnet* et *Pete Kelly's Blues;* puis il passe à la Télévision où il met au point une série d'émissions sur le thème de *Dragnet;* enfin, il met en scène à Hollywood *Dragnet* et *Pete Kelly's Blues.*

WELLES Orson

A part *The Magnificent Ambersons* et l'inachevé et inconnu *It's All True,* Welles a joué dans tous ses films dont on peut même dire qu'il les a mis en scène autour de lui. Peut-on imaginer *Citizen Kane* ou *Arkadin* sans Welles dans le rôle principal? Par ailleurs, pour gagner sa vie et aussi parce que sa vocation d'acteur est flagrante, Welles a joué dans de nombreux autres films : *Jane Eyre, To Morrow is another day, The Third Man, Prince of Foxes, La Rose Noire, L'Affaire Manderson, Révolte dans la vallée, Si Versailles m'était conté* et récemment *Moby Dick.* Welles est un acteur « hénaurme » dans la grande tradition qui va de Talma à Pierre Brasseur en passant par Lemaître, sa présence sur l'écran polarise l'attention de tous sur lui seul et pourtant il « compose » ses rôles dans un grand souci de fidélité à la psychologie du personnage, sans chercher comme Guitry à être lui « d'abord ». Welles au fond est un acteur pudique, et il avoue qu'il n'a jamais joué sans modifier un élément de son visage, qu'il ne se sent à l'aise qu'à l'abri d'un masque ou d'un élément de masque. Le paradoxe c'est que si le grand public connaît Orson Welles c'est comme acteur et rarement comme réalisateur, c'est que le sourire énigmatique de sa première apparition dans le médiocre *Troisième Homme* a plus fait pour sa célébrité que des œuvres aussi admirables que *La Dame de Shanghaï* ou *Othello.* Le jeu wellesien est en quelque sorte un dialogue avec les nuages, le regard génial fuyant vers le ciel par-dessus la tête des pensionnaires du Mercury Theater.



Eric von Stroheim dans *Mariage de Prince.*

(Ces notes ont été rédigées par Ch. Bitsch, J. Doniol-Valcroze, C. de Givray, R. Lachenay, L. Moullet et F. Truffaut).





Janet Gaynor et Emil Jannings à qui furent attribués les deux premiers prix d'interprétation de l'histoire du cinéma : les Oscars de l'année 1927-1928.

L'OSCAR, LA PALME ET LE LION

Ceci n'est pas une fable de La Fontaine mais le palmarès des Oscars hollywoodiens, Lions vénitiens et Palmes cannoises depuis qu'il y a des académies et des festivals de cinéma. Cette liste officielle ne résiste pas, tout entière, au jugement du temps, mais libre à nos lecteurs, avec cet aide-mémoire, d'imaginer une autre distribution des prix.



Mary Pickford dans *Coquette* (Oscar 1928-1929).

1927-1928

OSCAR. — Janet Gaynor (*Seventh Heaven, Street Angel, Sunrise*).
Emil Jannings (*Way of all Flesh, Last Command*).

1928-1929

OSCAR. — Mary Pickford (*Coquette*).
Warner Baxter (*In Old Arizona*).

1929-1930

OSCAR. — Norma Shearer (*The Divorcee*).
George Arliss (*Disraeli*).

1930-1931

OSCAR. — Marie Dressler (*Min and Bill*).
Lionel Barrymore (*A Free Soul*).

1932

OSCAR. — Helen Hayes (*The Sin of Madelon Claudet*).
Fredric March (*Dr Jekyll and Mr Hyde*).

VENISE. — Helen Hayes (*The Sin of Madelon Claudet*).
Fredric March (*Dr Jekyll and Mr Hyde*).

1933

OSCAR. — Katharine Hepburn (*Morning Glory*).
Charles Laughton (*The Private Life of Henry VIII*).

1934

OSCAR. — Claudette Colbert (*It Happened One Night*).
Clark Gable (*It Happened One Night*).

VENISE. — Katharine Hepburn (*Little Women*).
Wallace Berry (*Viva Villa*).

1935

OSCAR. — Bette Davis (*Dangerous*).
Victor MacLaglen (*The Informer*).

VENISE. — Paula Wessely (*Episode*).
Pierre Blanchar (*Crime et Châtiment*).

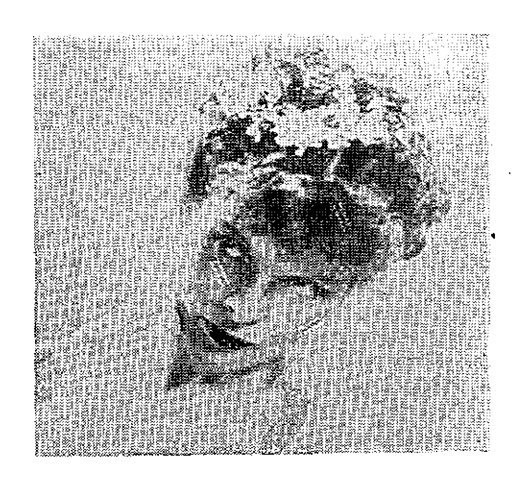
1936

OSCAR. — Luise Rainer (*The Great Ziegfeld*).
Paul Muni (*The Story of Louis Pasteur*).

O. 2e ROLE. — Gail Sondergaard (*Anthony Adverse*).



Spencer Tracy dans *Captain Courageous* (Oscar 1937).



Katharine Hepburn dans *Little Women* (Venise 1934).

Walter Brennan (*Come and Get It*).

VENISE. — Annabella (*Veille d'armes*).
Paul Muni (*The Story of Louis Pasteur*).

1937

OSCAR. — Luise Rainer (*The Good Earth*).
Spencer Tracy (*Captain Courageous*).

O. 2e ROLE. — Alice Brady (*In Old Chicago*).
Joseph Schildkraut (*The Life of Emile Zola*).

VENISE. — Bette Davis (*Marked Women, Kid Galahad*).
Emil Jannings (*Der Herrscher*).

1938

OSCAR. — Bette Davis (*Jezebel*).
Spencer Tracy (*Boys Town*).

O. 2e ROLE. — Fay Bainter (*Jezebel*).
Walter Brennan (*Kentucky*).

VENISE. — Norma Shearer (*Marie-Antoinette*).
Leslie Howard (*Pygmalion*).

1939

OSCAR. — Vivien Leigh (*Gone With the Wind*).
Robert Donat (*Goodbye, Mr. Chips*).

O. 2e ROLE. — Hattie McDaniel (*Gone With the Wind*).
Thomas Mitchell (*Stage Coach*).

VENISE. — Pas de prix d'interprétation.



Vivien Leigh dans *Gone With The Wind* (Oscar 1939).

1940

OSCAR. — Ginger Rogers (*Kitty Foyle*).
James Stewart (*The Philadelphia Story*).

O. 2e ROLE. — Jane Darwell (*The Grapes of Wrath*).
Walter Brennan (*The Westerner*).

VENISE. — Pas de prix d'interprétation.

1941

OSCAR. — Joan Fontaine (*Suspicion*).
Gary Cooper (*Sergeant York*).

O. 2e ROLE. — Mary Astor (*The Great Lie*).
Donald Crisp (*How Green Was my Valley*).

VENISE. — Luise Ullrich (*Annelie*).
Ermete Zacconi (*Don Buonaparte*).



Gary Cooper dans *Sergeant York* (Oscar 1941).

1942

OSCAR. — Greer Garson (*Mrs. Miniver*).
James Cagney (*Yankee Doodle Dandy*).

O. 2e ROLE. — Teresa Wright (*Mrs. Miniver*).
Van Heflin (*Johny Eager*).

VENISE. — Kristina Sœderbaum (*Der Grosse König, Die Goldene Stadt*).
Fosco Giachetti (*Bengasi, Un Colpo di Pistola*).

1943

OSCAR. — Jennifer Jones (*The Song Of Bernadette*).
Paul Lukas (*Watch on the Rhine*).

O. 2e ROLE. — Katina Paxinou (*For Whom The Bells Toll*).
Charles Coburn (*The More The Merrier*).

1944

OSCAR. — Ingrid Bergman (*Gaslight*).
Bing Crosby (*Going My Way*).

O. 2e ROLE. — Ethel Barrymore (*None But The Lonely Heart*).
Barry Fitzgerald (*Going My Way*).

1945

OSCAR. — Joan Crawford (*Mildred Pierce*).
Ray Milland (*The Lost Weekend*).

O. 2e ROLE. — Ann Revere (*National Velvet*).
James Dunn (*A Tree Grows in Brooklyn*).

1946

OSCAR. — Olivia de Havilland (*To Each His Own*).
Fredric March (*The Best Years of Our Lives*).

O. 2e ROLE. — Anne Baxter (*The Razor's Edge*).
Harold Russell (*The Best Years of Our Lives*).

VENISE. — Pas de prix d'interprétation.

CANNES. — Michèle Morgan (*La Symphonie Pastorale*).
Ray Milland (*The Lost Weekend*).

1947

OSCAR. — Loretta Young (*The Farmer's Daughter*).
Ronald Colman (*A Double Life*).

O. 2e ROLE. — Celeste Holm (*Gentleman's Agreement*).
Edmund Gwenn (*Miracle on 34th Street*).

VENISE. — Anna Magnani (*L'onorevole Angelina*).
Pierre Fresnay (*Monsieur Vincent*).

CANNES. — Pas de prix d'interprétation.

1948

OSCAR. — Jane Wyman (*Johnny Belinda*).
Sir Laurence Olivier (*Hamlet*).

O. 2e ROLE. — Claire Trevor (*Key Largo*).
Walter Huston (*The Treasure of Sierra Madre*).

VENISE. — Jean Simmons (*Hamlet*).
Ernst Deutsch (*Der Prozess*).

CANNES. — Pas de Festival.

1949

OSCAR. — Olivia de Havilland (*The Heiress*).
Broderick Crawford (*All The King's Men*).

O. 2e ROLE. — Mercedes McCambridge (*All The King's Men*).
Dean Jagger (*Twelve O'Clock High*).

VENISE. — Olivia de Havilland (*The Snake Pit*).
Joseph Cotten (*Portrait of Jennie*).

CANNES. — Isa Miranda (*Au-delà des Grilles*).
Edward G. Robinson (*House of Strangers*).

1950

OSCAR. — Judy Holliday (*Born Yesterday*).
Jose Ferrer (*Cyrano de Bergerac*).

O. 2e ROLE. — Josephine Hull (*Harvey*).
George Sanders (*All About Eve*).

VENISE. — Eleanor Parker (*Caged*).
Sam Jaffe (*Asphalt Jungle*).

CANNES. — Pas de Festival.

1951

OSCAR. — Vivien Leigh (*A Streetcar Named Desire*).
Humphrey Bogart (*The African Queen*).

O. 2e ROLE. — Kim Hunter (*A Streetcar Named Desire*).
Karl Malden (*A Streetcar Named Desire*).

VENISE. — Vivien Leigh (*A Streetcar Named Desire*).
Jean Gabin (*La Nuit est mon Royaume*).

CANNES. — Bette Davis (*All About Eve*).
Michael Redgrave (*The Browning Version*).



Ingrid Bergman dans *Gaslight* (Oscar 1944).



Ray Milland dans *Te Lost Weekend* (Cannes 1946).



Jean Simmons et Laurence Olivier dans *Hamlet* (Venise 1948 et Oscar 1948).



Humphrey Bogart dans *The African Queen* (Oscar 1951).

1952

OSCAR. — Shirley Booth (*Come Back, Little Sheba*).

Gary Cooper (*High Noon*).

O. 2e ROLE. — Gloria Grahame (*The Bad and The Beautiful*).

Anthony Quinn (*Viva Zapata*).

VENISE. — Le prix de l'interprétation féminine n'a pu être décerné à Ingrid Bergman car elle était doublée dans *Europe* 51.

Fredric March (*Death of a Salesman*).

CANNES. — Lee Grant (*Detective Story*).

Marlon Brando (*Viva Zapata*).



Maria Schell dans *Die Letzte Brucke* (Mention d'honneur à Cannes en 1954).



1953

OSCAR. — Audrey Hepburn (*Roman Holiday*).

William Holden (*Stalag* 17).

O. 2e ROLE. — Donna Reed (*From Here To Eternity*).

Frank Sinatra (*From Here To Eternity*).

VENISE. — Lili Palmer (*The Fourposter*).

Henri Vilbert (*Le Bon Dieu sans Confession*).

CANNES. — Shirley Booth (*Come Back, Little Sheba*).

Charles Vanel (*Le Salaire de la Peur*).

1954

OSCAR. — Grace Kelly (*Country Girl*).

Marlon Brando (*On The Waterfront*).

O. 2e ROLE. — Eva Marie Saint (*On The Waterfront*)

Edmond O'Brien (*The Barefoot Contessa*).

VENISE. — Pas de prix d'interprétation féminine.

Jean Gabin (*Touchez pas au Grisbi, L'Air de Paris*).

CANNES. — Pas de prix d'interprétation (mention d'honneur à Maria Schell pour *Die Letzte Brucke*).

1955

OSCAR. — Anna Magnani (*The Rose Tatoo*).

Ernest Borgnine (*Marty*).

O. 2e ROLE. — Jo van Fleet (*East of Eden*).

Jack Lemmon (*Mr. Roberts*).

VENISE. — Pas de prix d'interprétation féminine.

Kenneth Moore (*The Deep Blue Sea*).

Curd Jurgens (*Les Héros sont fatigués, Der Teufels General*).

CANNES. — Pas de prix d'interprétation féminine.

Spencer Tracy (*Bad Day at Black Rock*).

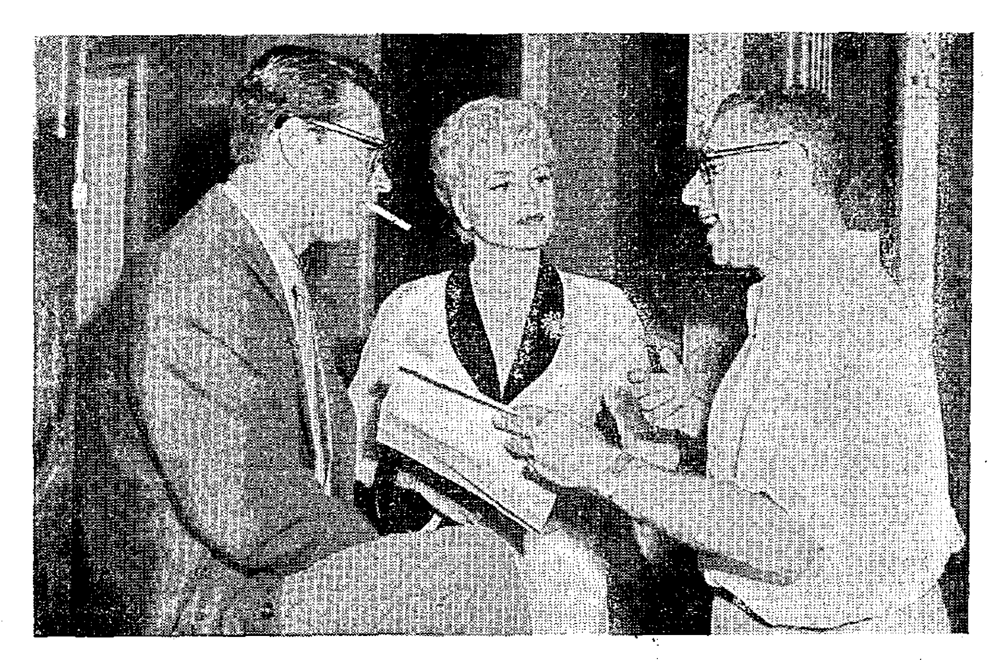
1956

VENISE. — Maria Schell (*Gervaise*).

André Bourvil (*La Traversée de Paris*).

CANNES. — Susan Hayward (*I'll cry Tomorrow*).

Pas de prix d'interprétation masculine.



George Cukor indique un jeu de scène à William Holden et Judy Holliday pendant le tournage de *Born Yesterday*.

"LE PARADOXE DU COMÉDIEN"

(Choix de textes sur la direction d'acteurs)

On a écrit des pages sur le langage cinématographique. Le montage, le cadrage, l'emploi de l'ellipse et du symbole ont fait l'objet de théories savantes et inspireront longtemps les commentateurs. Il est une part, et non la moindre, de l'activité du metteur en scène qui répugne à l'analyse : la direction d'acteurs. *Et pourtant, c'est au jeu surtout que le grand public est sensible, C'est là la pierre de touche de son appréciation, la plupart des effets cinématographiques ne franchissant pas le seuil de son subconscient. Au plus fort d'un suspense, un* « qu'elle joue mal ! » *ou* « quel acteur ! » *vient nous signifier que tel ou tel de nos voisins de rangée, même cancre en grammaire, a dépassé l'âge mental* du soldat de Stendhal, *bondissant sur la scène, en un moment d'* « *illusion parfaite* ».

Le bon public n'a pas si tort. Nombreux sont les metteurs en scène qui partagent son opinion. Comme Jacques Becker, « c'est la tête des acteurs et leur jeu qui les intéressent, non une ombre artistiquement placée ». *Mais ce* « jeu », *à qui en revient la paternité ? Le* « *directeur* » *est-il un dieu tout puissant, ou doit-il laisser libre champ à ses interprètes ? Sommes-nous en présence d'une amicale coopération ou d'une lutte entre deux puissances irréconciliables, et où la victoire s'arrache au prix de pleurs et de grincements de dents. Le metteur en scène n'affirme-t-il sa personnalité qu'à force de brimer celle de l'acteur ? Ou, tout au contraire, le talent du meilleur comédien du monde ne s'épanouira-t-il que sous la férule d'un bon mentor ?*

Plutôt que les critiques, sur ce point peu loquaces, interrogeons les gens de métier, qu'ils siègent d'un côté ou de l'autre de la caméra. A travers la diversité des réponses, peut-être pourrons-nous nous accrocher à quelque ligne directrice, imaginer un « Paradoxe » *du comédien de cinéma, sans trop nous laisser intimider par l'ombre de Diderot.*

Théâtre et cinéma

A tout seigneur, tout honneur. Le pionnier de la fiction cinématographique affirme déjà avec vigueur qu'on ne peut se comporter, devant l'objectif, comme sur les planches. Saisissons dans le germe le manifeste d'une nouvelle esthétique.

Contrairement à ce que l'on croit généralement, il est très difficile de trouver de bons artistes pour le cinématographe. Tel acteur, excellent au théâtre, étoile même, ne vaut rien dans une scène cinématographique. Souvent des mimes de profession y sont mauvais parce qu'ils jouent la pantomime avec des principes conventionnels, de même que les mimes de ballet ont un jeu spécial qui se reconnaît immédiatement. Ces artistes, très supérieurs dans leur spécialité, sont déconcertés dès qu'ils touchent au cinématographe. Cela vient de ce que la mimique cinématographique exige une étude et des qualités spéciales. Là, plus de public auquel l'acteur s'adresse soit verbalement soit en mimant. Seul l'appareil est spectateur, et rien n'est plus mauvais que de le regarder et de s'occuper de lui lorsqu'on joue, ce qui arrive invariablement les premières fois aux acteurs habitués à la scène et non au cinématographe. Il faut que l'acteur se figure qu'il doit se faire comprendre, tout en étant muet, par des sourds qui le regardent...

Le geste très sûr d'un acteur lorsqu'il accompagne sa parole, n'est plus compréhensible du tout quand il mime. Si vous dites : « J'ai soif » au théâtre, vous ne porterez pas votre pouce avec la main fermée à votre bouche pour simuler une bouteille. C'est parfaitement inutile, puisque tout le monde a entendu que vous avez soif. Mais en pantomime, vous serez évidemment obligé de faire ce geste...

Tous n'ont pas les qualités nécessaires, et la bonne volonté ne remplace pas ces qualités malheureusement. Ceux qui ont de l'étoffe s'y mettent vite, les autres jamais. Chez les artistes femmes surtout, celles qui miment bien sont rares. Beaucoup sont jolies, intelligentes, belles femmes portant bien le costume ou la toilette ; mais quand il faut leur faire mimer une scène quelque peu difficile, hélas ! trois fois hélas ! Qui n'a pas vu les suées que prend alors celui qui met en scène n'a rien vu.

Georges MELIES.

Méliès aura pu vérifier que sa sueur n'a été en vain répandue. Un Chaplin, une Lilian Gish, un Douglas Fairbanks, un Jannings et cent autres sauront porter l'art du « mime » *(mais peut-on encore user de ce terme?) à un degré de perfection tel, que l'avènement du parlant fera figure d'une catastrophe.* « Le cinéma est muet ou n'est plus », *affirmera en 1929 le monde du cinéma, quasi unanime. Un instant d'affollement et l'on se rend à la raison. Le théâtre, trop tôt triomphant, bat précipitamment en retraite. Le cadeau de noces de la bande-son, ce n'est pas l'éloquence, mais la discrétion et le réalisme.*

La technique du théâtre ne convient pas aux films parlants, qui ont une méthode tout à fait particulière. Et toutes les fois que j'étais bien préparée et que j'employais une voix qui aurait rempli un théâtre, les disques étaient assourdissants. J'ai donc dû apprendre le nouvel art depuis le commencement.

Quelle a été pour moi la scène la plus difficile ? C'était, je crois, lorsque dans un film, je devais sangloter amèrement pendant les scènes qui se déroulaient sur la montagne, dans la cabane de mon amant. Les pleurs silencieux et feints ne conviennent pas aux films parlants. Ils doivent donner le sentiment de la réalité, être parlants en un mot (ou sanglotants à votre gré).

Je commençai donc à pleurer quinze minutes avant la mise en marche du film et l'enregistrement de la sonorité de la scène. Je pleurai jusqu'à ce que mes joues fussent mouillées de larmes. J'étais bien préparée quant vint le moment où je devais être tuée. Vous pouvez vous imaginer ce que je ressentis lorsque, vers la fin de l'opération, l'appareil enregistreur fit défaut et occasionna la perte du disque. Nous dûmes répéter la scène entière. Je crois bien que la seconde fois mes larmes étaient authentiques...

Mary PICKFORD

Malgré tout, pendant longtemps, la crainte de « faire théâtre » hantera le metteur en scène. En France, surtout, la victoire n'a pas été remportée haut la main.

Le cinéma commande du mouvement, de la rapidité et les acteurs français sont en général incapables de savoir agir et parler en même temps, de là cette lourdeur, ce manque d'aisance dans leur jeu. Lorsqu'ils essaient d'associer les gestes et la parole, ils ne savent pas le faire conjointement ; il y a toujours un certain décalage, de sorte que leur jeu semble faux et appuyé. *Un acteur qui a le sens du cinéma, c'est celui qui parvient à atteindre un parfait synchronisme entre la pensée, le geste et le regard.* A ce moment-là il pourra même se permettre certains effets qui sembleraient gros chez un autre, mais que l'on acceptera chez lui et qui porteront. Les acteurs français croient ainsi à tort pouvoir rendre cette impression de rapidité que nous donnent les acteurs américains en accélérant leur débit. C'est une erreur. Ils parviennent à devenir incompréhensibles, c'est tout. Ce qu'ils n'ont pas compris c'est qu'un acteur américain pense sa phrase en même temps qu'il la joue, tandis que l'acteur français prend toujours un laps de temps de deux ou trois secondes pour penser sa phrase avant de la dire. D'ailleurs les acteurs français pensent trop... et souvent bien mal.

Louis DAQUIN.

Le temps, aidé d'Orson Welles et de quelques autres, vint à bout du spectre. Depuis quelques années, nouveau tournant de la dialectique : un flirt après la brouille. L'Amérique, encore, ouvre la marche : son plus célèbre directeur d'acteurs esquisse un distingo subtil entre « théâtre » et « théâtral ».

Je pense que certains acteurs ont des qualités très rares qui font d'eux les interprètes idéaux des personnages de Tennessee Williams — voyez Karl Malden, Eli Wallach, Mildred Dunnoch, que j'ai déjà dirigé à la scène dans des pièces de Williams. Leur talent principal est le sens de la tragicomédie. C'est l'aptitude à saisir les contradictions intérieures des personnages. C'est qu'ils savent que noblesse et folie peuvent se mélanger, et que cette réunion, cette juxtaposition peuvent être propres à l'essence de la personnalité humaine. Vous comprendrez mieux ce que je veux dire quand vous aurez vu *Baby Doll*.

Ce sont des acteurs de théâtre qui tiennent les principaux rôles de mes films. Pourquoi ? Je les aime beaucoup. Mais je pense qu'il y a de moins en moins de différence entre les acteurs de scène et ceux de l'écran. Anthony Quinn, par exemple, est un admirable acteur de cinéma et un admirable acteur de scène. On peut en dire autant de Marlon Brando, de Karl Malden, d'Eli Wallach et d'un tas d'autres. Aujourd'hui il faut jouer « plus vrai », au cinéma du moins. Une caméra, c'est en réalité, une sorte de microscope. Lorsqu'on joue faux, lorsqu'on fait « comme au théâtre », cela apparaît beaucoup plus pénible dans un art comme le cinéma. Bien sûr, le jeu théâtral est une très mauvaise chose, au théâtre surtout. Il faudrait établir une différence entre le jeu théâtral et ce qu'on appelle « le grand jeu ». Il ne faut pas jouer Shakespeare dans un style flamboyant et artificiel. La richesse du jeu est ce qui convient le mieux.

Elia KAZAN.

Première ou seconde nature

Nous avons évoqué Diderot. On peut classer comédiens et metteurs en scène, selon qu'ils se rangent ou non sous son fannion. Ecoutons d'abord les partisans de l'instinct.

Etre le personnage de son rôle signifie beaucoup à mes yeux, bien plus que l'on ne pourrait soupçonner à première vue.

D'abord, et toutes les fois que la chose m'est possible, j'essaie de dénicher une « nature » pour le rôle principal. Par exemple — et pour aller tout de suite au cas extrême — j'estime que le meilleur acteur, pour jouer le rôle d'un Chinois est un vrai Chinois. Autrement dit, moins l'acteur a besoin de « jouer » son rôle, plus il est lui-même, plus c'est sa personnalité qu'il projette à l'écran, plus le personnage du film a des chances d'être réussi et d'emporter les suffrages du public.

Le meilleur exemple que je puisse vous donner de ce que j'avance, c'est celui de Gary Cooper dans *M. Deeds*. Gary Cooper est M. Deeds.

J'ai observé bien des vedettes de première grandeur qui se sont trouvées sous ma direction : eh ! bien, il m'a paru que tout acteur recherche comme le plus enviable des rôles celui qui lui donnnera la possibilité d'exprimer avec sincérité ses tendances naturelles.

Je me suis toujours défendu de jouer au prophète ; pourtant il m'est arrivé d'observer chez certaines actrices naissantes des particularités innées du caractère, et une grande facilité à exprimer des particularités à l'écran qui me faisaient murmurer à part moi :

— Ou je me trompe fort, ou voici une grande vedette de demain. Mais j'ajoutai généralement : une grande vedette... si le public la voit comme je la vois.

Prenons cette fois pour exemple Clark Gable. Je l'ai vu plusieurs fois à l'écran, mais je ne l'avais jamais rencontré personnellement, jusqu'au jour où nous nous trouvâmes face à face sur plateau de *New-York Miami*. Je fus frappé par le fait que le réel Clark Gable n'avait jamais été filmé, qu'il existait un Gable plus attirant que celui de l'écran, dépourvu d'affectation, aux manières aisées et modestes. Sans doute, s'était-il toujours, jusqu'alors, raidi devant la caméra si bien que nul ne s'était rendu compte de son flair, de son sens inné de la comédie légère et de son grand charme personnel. Quoi qu'il en soit, j'avais devant moi un être aussi différent que possible du « beau mâle » que j'avais vu jusqu'à ce jour...

Frank CAPRA.

Je choisis les acteurs uniquement pour leur physique. On peut choisir n'importe qui dans la rue. Je préfère les acteurs non professionnels parce qu'ils arrivent sans idées préconçues. Je regarde un homme dans la vie, je le fixe dans ma mémoire. Lorsqu'il se trouve devant la caméra, il est complètement perdu et va essayer de « jouer » ; c'est ce qu'il faut éviter absolument. Cet homme-là fait des gestes, toujours les mêmes ; ce sont les mêmes muscles qui « travaillent » ; devant l'objectif il se paralyse, s'oublie — d'autant qu'il ne se connaît jamais — il croit devenir un être exceptionnel sous prétexte qu'on va le filmer. Mon travail est de le remettre dans sa vraie nature, de le reconstruire, de lui rapprendre ses gestes habituels.

Roberto ROSSELLINI.

Mais le « Paradoxe » revient à la charge, dans la bouche de Jacques Becker.

Lorsque je choisis un acteur, en fonction d'un personnage donné, je ne m'attache pas à la vraisemblance physique. Je m'efforce au contraire par haine du poncif (peut-être aussi par goût malsain du paradoxe) de prendre le contrepied de la conception attendue. J'ai connu tant d'aristocrates qui avaient l'air (pas tous) de palefreniers, et tellement de garçons du peuple qui ressemblaient à des princes, tant de policiers à tête de malfaiteurs et tellement d'escrocs à tête d'honnêtes gens, que je ne choisis plus jamais un bon gros pour faire un bon gros. J'ai trop souvent remarqué qu'une face réjouie ne servait qu'à masquer un méchant homme.

Jacques BECKER.

Du côté des comédiens, l'opposition est non moins nette.

Quand un personnage est bâti, vivant, l'acteur est un jouet entre les mains de l'auteur. Ce n'est pas en vain qu'on nomme le comédien, un *interprète*... Il interprète vraiment la création de l'auteur... Mais il interprète avec sa sensibilité, avec son cœur et c'est ce que beaucoup de metteurs en scène ne semblent pas comprendre...

Michel SIMON.

En face de Simon, l'instinctif, Périer, le cérébral.

Non, je ne suis pas mon personnage, je *l'imite*...

Je ne vis pas mon personnage ; je le connais ; je le *montre*... Je ne cesse un instant d'être

moi à côté de ce personnage que je fais agir comme une ombre, que je suis à la trace, que je n'abandonne pas un instant... Mais s'il se nomme Gabriel et que ma partenaire l'appelle par son nom, je n'ai à aucun moment l'impression que c'est à moi qu'elle s'adresse.

François PERIER.

Pour Paul Muni, la « composition » fait l'objet d'une véritable science.

En ce qui me concerne, jouer est une étude constante. Chaque nouveau rôle apporte des problèmes qu'il me faut résoudre empiriquement. D'autres acteurs peuvent être assez privilégiés pour leur trouver une solution dans des écoles de comédiens ou en étant guidés par des maîtres; mais moi je dois faire appel à l'expérience pour chaque nouveau rôle et, en réalité, pour chaque nouvelle scène. Il n'y a pas de manuels, pas de conservatoires que je puisse recommander. Et je crois qu'un acteur peut réellement se placer lui-même dans un rôle, se fiant à l'instinct et à l'expérience pour le guider, sans tenir compte de formules académiques. Néanmoins, pour apprendre le dialogue, j'ai une méthode qui est à l'opposé de ce que je viens de dire au sujet du sentiment du rôle. Cette méthode m'a été des plus utiles. La voici. J'ai trouvé préférable d'apprendre mes répliques comme un perroquet, pour les faire entrer directement dans ma mémoire, de façon à pouvoir répéter sans analyser, ou même sans penser à leur signification. Souvent il m'arrive de lire et de relire chez moi une tirade, jusqu'à ce que les phrases me viennent automatiquement et rythmiquement. En apprenant ainsi mon texte, un peu de la pensée qu'il contient pénètre subconsciemment en moi, si bien que mon interprétation est en partie établie, mais pas d'une façon assez rigide pour que je ne puisse la changer. Lorsque les répliques me viennent automatiquement, je les mets complètement de côté et je pense aux idées qu'elles expriment. Souvent je substitue d'autres mots jusqu'à ce que je sois sûr que les répliques sont devenues miennes et que je n'aie plus besoin d'y penser.

Parfois je change les intonations des mots parce qu'ils ont pris pour moi une nouvelle signification. Ils commencent maintenant à vivre. Pendant que je me livre à ce travail, je note souvent dans la marge du scénario des associations d'idées et de sentiments parallèles qui me sont venus tandis que j'apprenais mes répliques. Par exemple, dans le discours de Zola au Jury qui durait six minutes et demie, j'écrivis une page de notes qui changèrent complètement mon intonation originale.

J'aime à faire mon travail préparatoire chez moi avec une machine enregistreuse, ce qui me permet d'entendre mes répliques et de les critiquer et de les modifier s'il y a lieu. Je n'enregistre pas avant d'avoir relu mon rôle une centaine de fois au moins. Cette opération me donne l'effet de ma pensée, de ma diction, de mon intonation. La machine enregistreuse m'aide à les polir, mais il ne faut pas oublier que la seule chose qui aide à créer le rôle, c'est l'esprit. En travaillant de cette manière, je fais une ou deux scènes, quelquefois moins, par jour.

Paul MUNI.

Rendons à César...

A ce compte, le metteur en scène n'a plus qu'à se croiser les bras. Mais s'il lui plaît de reprendre son dû, il n'a aucune peine à nous convaincre.

Le hic, c'est d'aider les acteurs à s'adapter à la technique cinématographique. La plupart d'entre eux, viennent du théâtre : ils n'ont pas du tout le *sens du cinéma*. Par exemple, sans qu'il y ait là forfanterie, ils aiment jouer les longues scènes d'une seul traite. Je consens habituellement à faire un « two minutes take » : pas moyen de l'éviter entièrement en suivant la technique normale, et l'on peut, si l'on tourne avec deux caméras, l'une cadrant de près, l'autre de loin, avoir du choix au montage : on peut sauter de l'une à l'autre prise. Mais, lorsque j'ai à tourner une longue scène sans interruption, j'ai toujours l'impression que, du point de vue cinématographique, mon empreinte sur la scène s'évanouit peu à peu. Je veux monter mon film, d'après les rushes, et non pas me contenter de photographier quelque chose qui a déjà été monté sous la forme d'un long monologue d'un acteur de théâtre.

Prenez comme exemple de ce que je veux dire *Sabotage* (*L'Agent secret* 1936). Juste avant l'assassinat d'Homolka, il y a une scène faite entièrement de très courtes prises; j'avais à

montrer comment Homolka arrive à se faire tuer, comment l'idée du meurtre vient à l'esprit de Sylvia Sidney, et s'associe au grand couteau à viande dont elle se sert au début du repas. Mais la sympathie du spectateur doit aller à l'actrice, il doit lui être évident que la mort d'Homolka n'est en fin de compte qu'un accident. C'est pourquoi, lorsque Sylvia Sidney apporte les plats, vous la voyez couper des pommes de terre avec le couteau à viande, comme si ses mains avaient saisi le couteau, avec sa propre approbation. La caméra montre successivement ses mains, ses yeux, et encore ses mains. Retour aux yeux de Sylvia qui comprend tout à coup qu'elle s'est trompé de couteau. Puis un plan ordinaire. Plongée dans son assiette, puis retour aux mains tenant le couteau. Sylvia aurait dû montrer au public, si je m'étais satisfait de la vieille routine du jeu, ce qui lui passait par la tête en exagérant ses mimiques. Mais aujourd'hui, dans la vie, les gens ne montrent pas souvent ce qu'ils pensent sur leur visage. C'est pourquoi ma mise en scène adopte le parti pris de montrer au public ce que pense Sylvia, d'après le geste de sa main : la saisie involontaire du couteau. Plan sur Homolka, puis sur le couteau proche de son dos, puis encore sur son visage. On le voit voir le couteau et c'est alors qu'il comprend. La tension entre les deux époux est recréée en prenant pour centre d'intérêt un couteau.

Cette façon de construire un film démontre que l'art du cinéma n'a guère besoin d'un grand acteur, habitué à obtenir ses effets ou ses grandes scènes par lui-même, qui joue directement pour le public grâce à la force de son talent et à sa personnalité. L'acteur de cinéma a appris à être bien plus malléable, il doit se soumettre aux ordres du metteur en scène et de la caméra. La plupart du temps, on lui demande de jouer avec calme et naturel (bien entendu rien n'est moins facile), en laissant à la caméra la charge d'ajouter presque tous les effets et de mettre l'accent sur les points importants. J'irais presque jusqu'à dire que le meilleur acteur de cinéma est celui qui sait le mieux ne rien faire.

Je prévois le déclin de l'acteur avec un grand A.

Alfred HITCHCOCK.

Les déplacements de l'acteur dans notre monde à *trois dimensions ne représentent* pour le réalisateur que la matière brute nécessaire à la sélection qui formera le film. Le réalisateur ne considère jamais l'acteur comme un véritable être humain, il imagine ce que sera le film et choisit soigneusement le matériau en faisant évoluer l'acteur de façons différentes et en décidant, en fonction de l'interprète, les positions de la caméra.

Le metteur en scène n'a jamais affaire à des êtres vivants, ce qui ne veut pas dire que l'acteur soit nécessairement annihilé ou mécanisé. Il peut être aussi vif qu'il le veut, mais il ne doit s'opposer en rien au caractère réaliste de la représentation cinématographique.

Quand Griffith dans la scène du procès d'*Intolérance* nous montrait les mains de Maë Marsh, celle-ci devait sans doute pleurer, lorsqu'elle se pinçait la peau des doigts. Elle était tout entière le rôle. Elle était sous le coup de l'émotion, celle-là même qu'on lui demandait, jusqu'au plus profond de son être. Mais Griffith se contentait d'un plan de ses mains.

Autre élément remarquable dans le travail du metteur en scène vis-à-vis de l'acteur, c'est la lumière sans *laquelle ni l'objet, ni le sujet, ni rien d'autre ne peuvent exister. Un acteur sans* éclairage c'est le néant. Un acteur avec simplement un éclairage qui le rend invisible n'est qu'un objet comme les autres, indéfini. La lumière c'est seulement une condition nécessaire à l'expression de l'acteur, mais aussi un élément de cette expression. Exemple : le visage du pope du *Cuirassé Potemkine*, éclairé par en-dessous. L'acteur, même le meilleur ne sera jamais capable de fixer de lui-même les limites de son importance, de façon à jouer de l'exacte façon ordonnée par les nécessités du montage, tant pour la durée de l'expression que pour *sa qualité*.

Il existe des écoles qui osent soutenir que le jeu de l'acteur peut être dirigé par le réalisateur jusqu'à ses moindres détails : les plus subtils mouvements du petit doigt, ou des sourcils, ou des cils, tout cela doit être calculé par le réalisateur et enseigné à ses acteurs et doit se retrouver sur le négatif. Cette école fait preuve d'une indubitable exagération qui mène tout droit à une mécanisation de mauvais aloi. Voyez comme Griffith, maître en une certaine sorte de psychologie qui devrait normalement s'opposer à une construction rigoureuse, « crée » vraiment son acteur, tel un sculpteur ses personnages. *Griffith a inventé un type spécial de femme,* à la fois héroïque et misérable qui éveille les larmes chez le spectateur.

Il est intéressant de suivre ce personnage à travers les différents Griffith : des femmes très diverses passant par les mêmes sentiments qu'elles expriment de la même façon. Maë Marsh

qui pleure dans le Hall de la Lutte pour l'Amour à travers les âges, l'héroïne de *Pour l'Indépendance* qui sanglote à côté de son père mourant et Lilian Gish qui sanglote aussi dans les *Deux Orphelines*, lorsqu'elle parle de sa sœur. Même visage déchirant, même inondation de larmes et cette esquisse de sourire derrière les larmes, désespérée et timide. La coïncidence des méthodes de la plupart des acteurs américains qui ont toujours travaillé sous la direction d'un seul metteur en scène montre précisément quelle est l'importance du rôle du metteur en scène, au stade de l'élaboration surtout, dans le travail de l'acteur.

Sergei Mikailovitch EISENTEIN.

La cause est entendue. Les comédiens ont, d'ailleurs, leur modestie.

Au cinéma nous avons tout le temps d'apprendre nos rôles, mais guère de possibilité de maintenir un style de jeu jusqu'au bout, de développer la peinture d'un personnage. Suivre ces principes est affaire de ruse, face à la soumission des milieux cinématographiques au plus simple mécanisme. Si vous portez un cendrier d'une table à l'autre, vous pouvez être surs que vous le prenez en prononçant la même syllabe et que vous le posez en prononçant la même à chaque prise avec toujours le même mouvement de la main et du bras, sinon vos actions ne seront pas semblables au montage. Personnellement cela me demande un tel degré de concentration que j'essaie toujours, lorsque c'est possible, d'éviter de me fier à un principe de jeu.

Pour l'acteur le fond du problème c'est d'apprendre à distinguer du premier coup cette part d'irrationnel qui rend un personnage vrai et original. A ce point de vue, un bon metteur en scène est presque le Dieu tout puissant. Mais je ne crois pas du tout que les metteurs en scène, pas plus que les acteurs, travaillent différemment d'un art à l'autre. Leurs seules différences sont dans leurs sensibilités et dans l'importance qu'ils assignent à chaque art. J'ai déjà vu de bons metteurs en scène de cinéma qui réussissent aussi bien qu'un bon metteur en scène de théâtre.

George Stevens, avec qui j'ai fait *Une Place au Soleil* (1949), est de ceux-là. Dans ce film il y avait une scène où j'allais, enceinte et sans mari, consulter un docteur dans l'espoir de me faire avorter. A la première prise, je me suis affolée tout à fait comme mon personnage. J'ai commencé à pleurer et je pleurais jusqu'à la fin de la prise. J'étais sûre d'avoir bien joué ; plus tard Stevens me parla et m'expliqua quelque chose que je n'avais pas soupçonné. En tant qu'actrice je voulais montrer l'affolement du personnage, qui en réalité essayait de cacher son anxiété au cas où le docteur ne voudrait pas la faire avorter. A la dernière prise je pleurais si fort pour ne pas montrer de désarroi que je dus m'arrêter plusieurs fois en prononçant les mots du dialogue pour m'arrêter de pleurer.

Il me semblait que je faisais pleurer le public à ma place. Ce sont des choses comme celle-là qu'un bon metteur en scène peut offrir à une actrice.

Shelley WINTERS.

Mieux vaut douceur...

...ou des mille et une manières d'unir la fermeté aux égards.

J'ai approfondi la question des relations entre les acteurs et les metteurs en scène parce que j'obtiens dans mes films tous mes effets grâce à mes interprètes. D'autres réalisateurs comptent moins sur les acteurs : ce sont peut-être plus exactement des techniciens du travail de l'appareil, des effets de lumière, et autres procédés cinématographiques dont je n'ai pas, avec mon passé théâtral, la même expérience. Personnellement, j'attache la plus haute importance à mes relations avec les acteurs pendant le travail, car c'est avec les personnages qu'ils font vivre que je dois raconter mon histoire.

Au théâtre, un metteur en scène peut faire répéter assidûment, et les acteurs peuvent modeler scrupuleusement leur jeu d'après ses indications. Mais, le soir de la première, ils ne sont plus sous sa surveillance et ils sont entièrement responsables de ce qu'ils font depuis le lever jusqu'au baisser du rideau, donc pendant trois heures environ. Au cinéma, ils n'échappent jamais au contrôle de leur metteur en scène. Je ne veux pas dire qu'ils ne peuvent faire un mouvement qui n'ait été ordonné, car ce serait faire d'eux les pires des robots, c'est-à-dire exactement le contraire de ce que l'on recherche pour l'écran où tout ne doit qu'être intimité

entre les acteurs et les spectateurs. Mais il est exact que toute vue qui sera projetée sur l'écran aura été entérinée par le metteur en scène. Il ne lui est pas permis de négliger le moindre détail ne serait-ce qu'un battement de cils, car il est en son pouvoir de faire et de défaire la scène jusqu'à ce qu'il obtienne le résultat désiré. Ainsi donc, aucune erreur ne saurait être admise. Du moment qu'une scène se trouve dans le montage définitif, c'est qu'il l'a jugée assez bonne pour la garder.

J'ai dit en commençant qu'il n'y a pas deux metteurs en scène qui travaillent de la même façon. J'irais plus loin et je dirai qu'aucun réalisateur ne suit deux fois la même méthode. Ceci est vrai du moins pour celui qui, comme moi, s'appuie surtout sur les acteurs. Dans mon cas, le meilleur style de réalisation doit être l'absence de style. Si un metteur en scène s'est fait une réputation grâce à la marque originale que portent tous ses ouvrages, il lui est permis d'adapter à son style personnel une histoire ou une scène. Il peut alors obtenir des résultats magnifiques. D'un sujet sans intérêt, joué par des acteurs médiocres, il peut faire la matière d'une brillante démonstration de technique cinématographique, et en tirer une œuvre remarquable. De tels metteurs en scène sont très rares. Je m'en tiendrai donc à mon cas : obtenir le meilleur de son équipe et faire en sorte que le public ne découvre aucune intention ni aucun effet de « réalisation », mais voit simplement les acteurs défendre le sujet d'une manière convaincante, facile, fluide. A chaque plan, un metteur en scène de ce genre doit changer de méthode. Le metteur en scène de qualité ne doit pas seulement faire appel à sa science du métier mais aussi à la connaissance du cœur humain, à son expérience de la vie qui doivent lui permettre de résoudre les problèmes que lui poseront forcément les sujets qu'il traite. Quelques exemples d'expérience personnelle illustreront mieux ce que viens de dire. Quand j'ai rencontré Greta Garbo pour discuter de *La Dame aux Camélias* où je devais la diriger, j'ai eu l'impression qu'elle avait à mon égard quelque méfiance. C'était en fait qu'ayant une idée très nette de la manière dont elle pensait qu'il fallait jouer Marguerite Gauthier à l'écran, elle craignait tout naturellement que je n'eusse moi aussi mon opinion sur la question et qu'un choc se produisît entre vedette et metteur en scène lorsqu'ils se trouveraient face à face sur le plateau. Moralement, je comprenais son attitude et je m'efforçais de la persuader petit à petit et très gentiment que j'étais réellement impatient de connaître ses idées sur le caractère du personnage. Au début du tournage je pris le parti de la laisser répéter sa scène sans aucune indication de ma part. Il ne faut pas voir seulement dans cette attitude une question de tact ou un stratagème pour arriver à mes fins : les idées d'une actrice comme Garbo valent la peine d'être prises en considération. Après m'être rendu compte de la façon dont elle voulait interpréter la scène, je la discutais avec elle, j'apportais mes propres suggestions et lui traçait l'image que, mentalement je m'en étais faite, tout ceci bien entendu, en exposant clairement que je respectais sa position, qu'elle m'avait donné des idées nouvelles, et que j'étais tout prêt à les fondre avec les miennes. Voilà qui n'était pas uniquement une sorte de compromis artistique. Femme et artiste sensible elle était toujours pleine d'idées, et, une fois que j'eus gagné sa confiance et son amitié — ce qui se fit dès que la première barrière de méfiance fut tirée — une collaboration idéale s'établit pour notre bien à tous.

Avec d'autres vedettes changement de méthode. Quand j'ai fait *Roméo et Juliette*, j'ai découvert par exemple que Norma Shearer est une personne nerveuse qui s'observe et se critique, et qui s'est appris à donner l'impression d'une confiance absolue en soi-même. Si je m'étais basé sur cette première impression j'aurais fait fausse route en travaillant avec elle. Elle avait, au contraire besoin de sympathie et de confiance. Miss Shearer peut d'une autre façon également, tromper son metteur en scène — comme d'ailleurs je suis sûr qu'elle se trompe, elle-même sur sa résistance physique. Elle se laisse tellement accaparer par son travail, qu'elle arrive à être pleine d'une énergie nerveuse factice qui lui permet d'aller au-delà de ses forces. Par exemple, elle joue et rejoue une scène longue et fatigante sans paraître perdre un atome de sa fraîcheur et de sa verve. Quand elle a fini, elle vous dit qu'elle se sent très bien et elle le croit, mais, de retour dans sa loge, elle s'évanouit. Si on la faisait travailler autant qu'elle semble le vouloir, à la moitié de la production elle ne pourrait plus continuer. Il ne faut pas la pousser au travail, mais au contraire la persuader de se ménager un peu. Le plus grand plaisir qu'on conserve du travail avec Miss Shearer vient de ce qu'elle est totalement dépourvue de vanité. Loin de vous freiner comme beaucoup d'actrices le font, par des critiques d'ordre inférieur, elle se critiquera elle-même avec une lucidité assez peu féminine et un jugement impartial. Quand elle voit la projection de l'ouvrage de la veille, elle cesse d'être une actrice, et elle examine son propre travail avec la sagacité et le sens critique d'un producteur.

Je me demande comment procéderait un metteur en scène qui garderait la même méthode avec toutes les vedettes, si, après avoir dirigé Norma Shearer ou Garbo, il lui fallait passer directement à un film avec Katharine Hepburn. Cette actrice a une éclatante personnalité. Plus que cela : c'est du vif argent.

Sas le vouloir, et simplement à cause de la vivacité et de la fermeté de son esprit, la force de son attitude envers son travail, elle pourrait être, si on la laissait faire, ce que j'appellerai un tyran artistique. Quand j'ai dirigé *Little Women* j'ai dû employer une technique nouvelle pour assurer entre Miss Hepburn et moi une collaboration heureuse. Je ne dis pas que le film eût été moins réussi, si j'avais décidé de me soumettre à elle dès le début. Mais un metteur en scène qui a une conscience doit lutter avec acharnement pour obtenir le film qu'il veut. Je m'empresse de dire que Miss Hepburn et moi nous ne nous sommes jamais disputés, mais je confesse franchement que j'ai usé envers elle de plusieurs armes ; la colère simulée, la raillerie, les cajoleries dans la bonne humeur, etc. Elle a beaucoup d'esprit et elle est tout à fait capable de l'exercer à ses dépens. Il y a dans chaque étoile quelque chose d'authentiquement caractéristique qu'elle doit offrir au public, et le metteur en scène doit prendre soin de ne pas interrompre ce courant direct et subtil. Le cas de la regrettée Marie Dressler me revient à l'esprit. Quand je la dirigeais dans *Les Invités de huit heures*, je commençais par lui faire modifier son interprétation. Elle fit son possible sans se plaindre pour m'être agréable, mais elle semblait en dépit de ses efforts, avoir beaucoup de difficultés à tenir compte de mes indications. Tout à coup, je compris que mes exigences lui enlevaient l'essence même de ce qui faisait sa popularité auprès du public. Aussitôt je revins en arrière, lui laissant faire exactement ce qu'elle voulut : le résultat fût évidemment magnifique.

George CUKOR.

Je me comporte vis-à-vis de mes acteurs, comme un chef d'orchestre face à son orchestre. Ce n'est pas mon rôle d'apprendre aux acteurs à jouer, pas plus qu'au chef d'orchestre à montrer à ses musiciens comment jouer de leurs instruments. Il doit à la fois laisser jouer l'acteur comme celui-ci l'entend et régler la conception de chaque personnage de façon qu'elle puisse s'adapter à celle des autres et que l'histoire puisse tenir debout. Je dois connaître à fond chaque acteur, en tant que personne, ainsi que ses méthodes, et adapter ma propre conception du film à cette personnalité. Je dois leur offrir mon aide, mes conseils, je dois les guider quand ils me le demandent et leur offrir aussi sympathie et compréhension surtout quand ils ont l'intention de n'en faire qu'à leur tête. Je dois ôter toute responsabilité à l'acteur sauf celle qui incombe à son mode de jeu médiocre ou excellent. Dans les scènes de foule j'ai des assistants dans la foule qui dirigent une moitié ou un tiers des figurants : derrière les assistants il y a quelques acteurs triés sur le volet chacun responsable du jeu d'une subdivision et, pour finir, derrière chacun de ces acteurs, il y a un groupe de figurants qui suivent leurs indications. Une méthode de subdivision de la réalisation et des responsabilités donne une grande variété au jeu des figurants, et permet d'éviter la trop classique foule qui agit mécaniquement, si courante dans les premiers temps du cinéma. De la force, de la clarté, de l'art de mon récit dépend la valeur de mes films.

Cecil B. DeMILLE.

Je crois beaucoup à une méthode de répétition qui est la suivante : cela consiste à demander aux acteurs de dire les mots sans les jouer, à ne leur permettre d'essayer de penser, si j'ose dire, qu'après plusieurs lectures du texte, de telle façon qu'au moment où ils appliquent certaines théories, où ils ont certaines réactions vis-à-vis de ce texte, ils les aient vis-à-vis d'un texte qu'ils connaissent et non pas d'un texte qu'ils n'ont peut-être pas compris, car on ne comprend une phrase qu'après l'avoir répétée plusieurs fois ; et je pense même que la façon de jouer doit être découverte par les acteurs ; et lorsqu'ils l'ont découverte, je leur demande de se freiner, de ne pas jouer complètement tout de suite, de tâter, d'y aller avec prudence et notamment de n'ajouter les gestes que tout à fait à la fin, d'être en possession complète du sens de la scène avant de se permettre de déplacer un cendrier, de saisir un crayon ou d'allumer une cigarette. Je leur demande de ne pas faire de faux naturel mais d'agir de façon à ce que la découverte des éléments extérieurs viennent après la découverte des éléments intérieurs et non pas vice versa. Je suis, en tout cas, extrêmement opposé à cette méthode qu'appliquent beaucoup de metteurs en scène, qui consiste à dire : « Regardez-moi, je vais jouer la scène ; maintenant faites comme moi. » Je ne pense pas que ce soit très bon parce que l'on n'est pas celui qui joue la scène : c'est l'acteur ; il faut donc que l'acteur fasse la découverte de la scène lui-même et applique sa propre personnalité à la situation, et non pas à la vôtre.

Jean RENOIR.

THE TOP TEN

Chaque année aux Etats-Unis, une assemblée de directeurs de salle élit les dix vedettes les plus populaires et les plus rémunératrices de l'écran. A priori, il n'entre dans l'élection aucune appréciation esthétique, et le scrutin se veut être avant tout un sondage des goûts du cochon de payant. De plus ce référendum officieux n'a aucun rapport avec la distribution des oscars ou n'en a que dans la seule mesure où un rôle particulièrement avantageux peut déterminer la vogue d'un acteur.

On peut facilement constater dans cette liste qui s'établit depuis 1932 que le sexe fort l'emporte de loin sur le sexe faible (deux fois plus de noms cités). Ceci est la conséquence directe de la composition de la clientèle américaine qui est formée aux trois quarts par des femmes et des enfants.

Si, en tenant compte de la place occupée dans la dizaine annuelle, on établit grosso modo un palmarès individuel, les grands triomphateurs de la confrontation sont: Bing Crosby, Gary Cooper, Bob Hope, J. Wayne, Abbott et Costello, Clark Gable, Shirley Temple, Mickey Rooney, Dean Martin et Jerry Lewis.

Nous retrouvons là encore les préférences féminines (Bing Crosby et les petits prodiges Rooney et Temple) et les idoles enfantines (les comiques, Abbott-Costello et Martin-Lewis).

En ce qui concerne Cooper, Wayne et Gable, il est certain que le western a fait plus que tout autre chose pour leur fortune et leur renommée. Cependant, pourquoi le public ne leur préfère-t-il pas Roy Rogers ou Gene Autry, par ailleurs très bien coté dans la liste des « western » Money-Makers? Ne faut-il pas conclure alors que les aventures des pionniers de l'Ouest n'intéressent jamais rien tant le Yankee moderne que lorsqu'elles reflètent ses propres préoccupations! Et la force de ces trois favoris ne réside-t-elle pas justement dans leur analogie avec « l'homo americanus », selon que celui-ci est sudiste ou nordiste, démocrate ou républicain, artiste ou commerçant! Car enfin, si la célébrité de Gary Cooper dépasse encore celle de ses deux concurrents, il n'est pas besoin d'en aller chercher loin les explications : au physique comme au moral, le grand Bill ressemble de plus en plus à l'oncle Sam.

Au reste, le clairvoyant Frank Capra ne s'y était pas trompé qui, dès 1940, avait choisi Gary Cooper pour incarner *L'Homme de la rue*, ce « John Doe », type même de l'Américain moyen et équivalent de notre « Jean Dupont » national.

1932

Marie Dressler.
Janet Gaynor.
Joan Crawford.
Charles Farrel.
Greta Garbo.
Norma Shearer.
Wallace Berry.
Clark Gable.
Will Rogers.
Joe E. Brown.

1933

Marie Dressler.
Will Rogers.
Janet Gaynor.
Eddie Cantor.
Wallace Berry.
Jean Harlow.
Clark Gable.
Mae West.
Norma Shearer.
Joan Crawford.

1934

Will Rogers.
Clark Gable.
Janet Gaynor.
Wallace Berry.
Mae West.
Joan Crawford.
Bing Crosby.
Shirley Temple.
Marie Dressler.
Norma Shearer.

1935

Shirley Temple.
Will Rogers.
Clark Gable.
F. Astaire et G. Rogers.
Joan Crawford.
Claudette Colbert.
Dick Powell.
Wallace Berry.
Joe E. Brown.
James Cagney.

1936

Shirley Temple.
Clark Gable.
F. Astaire et G. Rogers.
Robert Taylor.
Joe E. Brown.
Dick Powell.
Joan Crawford.
Claudette Colbert.
Jeanette MacDonald.
Gary Cooper.

1937

Shirley Temple.
Clark Gable.
Robert Taylor.
Bing Crosby.
William Powell.
Jane Withers.
F. Astaire et G. Rogers.
Sonja Henie.
Gary Cooper.
Myrna Loy.

1938

Shirley Temple.
Gary Cooper.
Sonja Henie.
Mickey Rooney.
Spencer Tracy.
Robert Taylor.
Myrna Loy.
Jane Withers.
Alice Faye.
Tyrone Power.

1939

Mickey Rooney.
Tyrone Power.
Spencer Tracy.
Clark Gable.
Shirley Temple.
Bette Davies.
Alice Faye.
Errol Flynn.
James Cagney.
Sonja Henie.

1940

Mickey Rooney.
Spencer Tracy.
Clark Gable.
Gene Autry.
Tyrone Power.
James Cagney.
Bing Crosby.
Wallace Berry.
Bette Davies.
Judy Garland.

1941

Mickey Rooney.
Clark Gable.
Abbott et Costello.
Bob Hope.
Gene Autry.
Spencer Tracy.
Gary Cooper.
Bette Davies.
James Cagney.
Judy Garland.

1942

Abbott et Costello.
Clark Gable.
Gary Cooper.
Mickey Rooney.
Bob Hope.
James Cagney.
Gene Autry.
Betty Grable.
Greer Garson.
Spencer Tracy.

1943

Betty Grable.
Bob Hope.
Abbott et Costello.
Bing Crosby.
Gary Cooper.
Greer Garson.
Humphrey Bogart.
James Cagney.
Mickey Rooney.
Clark Gable.

1944

Bing Crosby.
Gary Cooper.
Bob Hope.
Betty Grable.
Spencer Tracy.
Greer Garson.
Humphrey Bogart.
Abbott et Costello.
Cary Grant.
Bette Davies.

1945

Bing Crosby.
Van Johnson.
Greer Garson.
Betty Grable.
Spencer Tracy.
Humphrey Bogart.
Gary Cooper.
Bob Hope.
Judy Garland.
Margaret O'Brien.
Roy Rogers.

1946

Bing Crosby.
Ingrid Bergman.
Van Johnson.
Gary Cooper.
Bob Hope.
Humphrey Bogart.
Greer Garson.
Margaret O'Brien.
Betty Grable.
Roy Rogers.

1947

Bing Crosby.
Betty Grable.
Ingrid Bergman.
Gary Cooper.
Humphrey Bogart.
Bob Hope.
Clark Gable.
Gregory Peck.
Claudette Colbert.
Alan Ladd.

1948

Bing Crosby.
Betty Grable.
Abbott et Costello.
Gary Cooper.
Bob Hope.
Humphrey Bogart.
Clark Gable.
Cary Grant.
Spencer Tracy.
Ingrid Bergman.

1949

Bob Hope.
Bing Crosby.
Abbott et Costello.
John Wayne.
Gary Cooper.
Cary Grant.
Betty Grable.
Esther Williams.
Humphrey Bogart.
Clark Gable.

1950

John Wayne.
Bob Hope.
Bing Crosby.
Betty Grable.
James Stewart.
Abbott et Costello.
Clifton Webb.
Esther Williams.
Spencer Tracy.
Randolph Scott.

1951

John Wayne.
Martin et Lewis.
Betty Grable.
Abbott et Costello.
Bing Crosby.
Bob Hope.
Randolph Scott.
Gary Cooper.
Doris Day.
Spencer Tracy.

1952

Martin et Lewis.
Gary Cooper.
John Wayne.
Bing Crosby.
Bob Hope.
James Stewart.
Doris Day.
Gregory Peck.
Susan Hayward.
Randolph Scott.

1953

Gary Cooper.
Martin et Lewis.
John Wayne.
Alan Ladd.
Bing Crosby.
Marilyn Monroe.
James Stewart.
Bob Hope.
Susan Hayward.
Randolph Scott.

1954

John Wayne.
Martin et Lewis.
Gary Cooper.
James Stewart.
Marilyn Monroe.
Alan Ladd.
William Holden.
Bing Crosby.
Jane Wyman.
Marlon Brando.

1955

James Stewart.
Grace Kelly.
John Wayne.
William Holden.
Gary Cooper.
Marlon Brando.
Martin et Lewis.
Humphrey Bogart.
June Allyson.
Clark Gable.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1956.


PRIX DU NUMERO : 35